

أول الكلام

من التفاهم إلى سوء التفاهم..

و بالعكس..

شوقي بغدادي

يبدو لنا أحياناً أن اللغة أداة لسوء التفاهم لا للتفاهم. تماماً كما صنع الكتب المسرحي "العبيث" بوجين أو نيسكو في مسرحيته "المفتية الصلحاء" حيث استوحى نصّه هذا حكماً قل في أحد تصريحاته من دروسه في كُتّاب تعلّم الإنجليزية حيث ولّجه كثيراً من الجمل والتركيب المطلوب حفظها دون أن يكون بينها روابط قوية ضرورية..

نقول هذا تعليقاً على دراستين نقيتين في هذا العدد إحداهما للدكتور رضوان القسمني تحت عنوان "تضييق التواصل الجماهيري" والثانية للدكتور يوسف حامد جابر تحت عنوان "جدلية الفقاء والتجلي" ..

دراسة د. القسمني دراسة صيقة هامة بالتأكيد تحاول أن ترصد التجليات المتنوعة لأساليب التفاهم البشري وتواصله وشرح تحولاتها وآلية بنائها. المشكلة هي في التطبيق، فحين نتحدث الدراسة عن تحوّل "العلامة" -الدالّة- عن تعيينها "القلموسي" إلى "تضمينيات" متعدّدة -أو ما يسمّيه علماء البلاغة العرب بـ"المجازي" - وهو كل استخدام للغة في غير ما وضعت له أصلاً- يأخذ الدارس قصة قصيرة لذكرى تامر عنوانها "النور في يومها العاشر" يرسم جدولاً كي يبرهن مثلاً على أن علامة أو لفظة "نير" تنل أصلاً على حيوان مقترن معروف يعيش في الغابات ثم تحوّلت هذه العلاقة من وحدة في جدول استبدالي "قلموسي" إلى علامة في نصّ ذات مدلول "غير قاموسي" مستوحى من سياق النصّ فصار "النير" يعني الإنسان الحرّ المطلوب تطويعه أو تكجّنه..

هذا صحيح عموماً، ولكن يبقى السؤال بلا جواب هو: ما هي الآلية التي توصّل حسبها القارئ إلى المعنى الجديد؟ ما هي شبكة العلاقات الجديدة للمفردات والتي غيرت "تعيينها" إلى "تضمين" جديد أصق؟ لابدّ من شرح تلك بالتفصيل وإلا ظلّ الكلام نظرياً غامضاً.. وبعد فهل كل انتقال من "التعيين" -أي للمعنى الأصلي- إلى "التضمين" -أي المعنى المجازي- يؤدي بالضرورة إلى إنتاج إبداع في جميل؟. ومثى لا يحدث ذلك؟. ولماذا؟..

أما مع د. جابر فالمسألة مختلفة إذ يستطلع هذا الدارس الذكي من خلال مناقشة موضوعية عميقة أن يبرهن على أن النقاد المعروف كمال أبو ذيب لم يكن دقيقاً كعادته في التطبيق الذي قام به لتضييق آبي نواس المعروفة:

وأن الثقافة - المؤلفات من ضدين متضادين في القوة التي يعترض أبو ديب أنها تشكل البنية العميقة التي ينطلق منها السياق الشعري الكامل للقصيد هذه... هذه الثنائية غير صحيحة وجودها كما يزعم د. أبو ديب.. وفي اعتقادنا أن د. جابر مُحَقُّ في قوله وما عليكم للتثبت من ذلك سوى أن تقرأوا القصيدة أولاً بلسان ثم اقرأوا بعدها دراسة د. جابر ومنقشته.. ولا بأس بالطبع من الرجوع إلى كتاب د. أبو ديب "جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر" الصادر عن دار العلم للملايين في بيروت عام 1981 كي تتأكدوا من وجود هذه الهوية بين البحث النظري والدراسة التطبيقية الميدانية.

الدراسات الأخرى ذات مشكلات مختلفة.. "فالبحر في الشعر العربي" للأستاذ محمد جميل المصطفي نقرأ بحثاً استعر اضياً لطيفاً للغاية تلعب فيه البليغ ظاهراً اهتمام الشعراء العرب بالعمق وتتوحيثهم الجميلة على ذلك.. والبحث ممتع وفيه جهد واضح يدل على إحاطة واسعة بالموضوع وفهم ذكي لتجليات الشعراء المتنوعة جداً مما يضعنا أمام ظاهرة "عربية" إذا صح التعبير من المفرد والممتع متابعها ودراسها..

وهكذا يضطر على البالي يا أستاذ جميل المصطفي أن تكتب لنا عن "الأذن في الشعر العربي" و"الأيدي في الشعر العربي" وهكذا.. "وإلا فقد نفهم من بحثك أن العرب لم يهتموا إلا بالعين- وكلها الحاسة الوحيدة الفاعلة على أن تنوب عن جميع الحواس الأخرى وهذا غير صحيح فالأذن "تمشق قيل العين أحياناً"... وللأسف دور عند تقارب الأجساد لا يمكن للعين أن تقوم به على الإطلاق.. فما رأيكم دام فضلكم!!

وفي الدراسة التي تحمل عنوان "عن الفلسفة والأدب" للكاتب محمد راتب الحلاق نقرأ مقالة ذات موضوع كبير مكتوب بأسلوب يقوم على التامل أكثر مما يقوم على البحث الميداني المدعوم بشواهد، ولعل السبب في ذلك رغبة الكاتب في احتواء الأفكار الفلسفية لموضوعه كلها والتي تحتاج مع الشواهد وتحليلها إلى كتاب كامل ليس المجال مجاله..

يركز محمد راتب الحلاق في مقاله هذه على مقولة أساسية شائعة هي: "إن الأدب ذاتي، والصفة موضوعية" مناهضاً إياها للكشف عن زوايا أخرى للرؤية فيها تجعل الفلسفة هي الذاتية لأنها تعالج المفاهيم بعيداً عن ميدان التجربة الميدانية بشكل تاملات في واقع مقترض، في حين أن الأدب يعالج هذه المفاهيم في تقاطعها مع الواقع بالرغم من الطابع الذاتي للمعالجة ولذلك يتغير الأدب طبقاً لتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية بينما تبقى

الظنفة في المطلق..

هذا الرأي الأخير ليس صحيحاً مئة في المئة فالاجتهادات الفلسفية تتأثر أيضاً بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وإن ظلّ إطار عملها في المطلق ، فالفلسفة الوجودية مثلاً برزت إلى الوجود بقوة متأثرة بظروف الحرب العالمية الثانية. والفلسفة الماركسية متأثرة بالأوضاع الاقتصادية التي كانت سائدة في العالم الرأسمالي في القرن السابع عشر والثامن عشر بشكل خاص.. وهكذا.. ومع ذلك فلدراسة إذ تركز على الأساليب تتفتح باب الاجتهاد على مصراعيه لإجراء مقارنات لا تنتهي بين الفلسفة والأدب.

مثل هذه الدراسة تقريباً في زخمها وكثافتها تبني دراسة الدكتور سليمان الأزري حول "إنشكافيات الكتابة الجديدة" بحثاً حافلاً غنياً بمجموعة من الموضوعات التي تحتاج كل منها إلى مقالة خاصة مستقلة إذ يبدأ البحث بموضوعة المصطلحات الفنية الجديدة وكثرتها ومنزى كل ذلك وتأثيره في الأبحاث المتخصصة وتطور الذائقة الفنية. ثم ينتقل إلى مسألة تدخل فروع الإبداع الأدبي وأساليبها وأشهر تحولاتها وتتأرجح في ابتكار أجناد أنبياء جديدة مثل "المسروية" أو الكتابة المسرحية الروائية وهكذا إلى مشكلة الموسيقى والإيقاع في الشعر الحديث الذي انتهى إلى قسيمة النثر فإلى التطورات المستعجلة في ميدان النقد فإلى التنبيه على الصعوبات الخاصة التي تعترض الكتابة في العالم الثالث كالفقرات المتشددة وعن علاقة المبدع بالسلطة وانتهاء بعملية التجديد التي يقوم بها الشبان عادة ولكن بقدفاع متطوّر يهدأ قليلاً قليلاً حتى الاعتدال...

مقالة تلخص سجلاً ما أجدره أن يكتب وأن يتولى هذه المهمة كتب المقالة

نفسه..

وختامها بحث طريف جداً يتناول موضوع الحداثة في الشعر العربي المعاصر من زاوية مبتكرة خاصة ربما لم ينتبه إليها أحد قبل الدكتور عبد الله الغداسي من كلية الآداب جامعة الملك سعود في الرياض- وهي دور نازك الملائكة في حركة الحداثة هذه كثفتي وليس كشاعرة مجتدة فقط ودور الأثورة في كسر عتوان الفحولة الشعرية ورمزها "الشعر المودى" الذي يسيطر عليه الذكور منذ قديم الزمان..

بحث طريف قد تختلف مع كتابه في الزاوية التي نظر منها إلى موضوعه ولكن لا تستطيع أن تتكرر عليه ذكاه في تحريضك على الابتكار وهز الممسلمات وإعادة النظر في تاريخ حركة المدافاة...

قد تغدو اللغة أداة كما أطلقنا القول- لسوء التفاهم لا التفاهم، ولكن من المؤكد أن السبب لا يعود دائماً إلى قصور في الفهم يستخدمونها وإنما في عجزها هي أصلاً عن أن تكون أداة كاملة للتعبير عما لا يمكن احتواؤه أصلاً في صدور البشر وعقولهم المعقدة الأقفية والدهائيز والسرايب... لا بد إذن من استخدام هذه الأداة القاصرة إذ ليس من سييل سواها للتفاهم... يبقى على البشر أن يعترفوا أيضاً أن هذا القصور قد يكون فيهم وعندها لا بأس من التحلي برحمة الصدر وبالرغبة المخلصة في تكرار المحاولة دائماً..



سيمياء التواصل الجماهيري

د. رشوان القحطاني

تبدأ من أول الحكاية.

يروي أبو هلال العسكري في كتاب الصناعات أن العذري تبعث إلى قومه بصرة شوك وصرة رملي وحفظلة، يريد: جاعتكم بنو حنظلة في عدد كثير ككثرة الرمل والشوك.

حكاية أخرى من لفريقة الغربية تقول: إن أحد ملوك داهومي ربح شاباً زنجياً في السجن، فبعث الشاب رسالة إلى خطيبته بطلبها منه. كانت الرسالة مؤلفة من حجر صوان وفحمة وحباب ظلل وحباب ذرة صفراء بأبسة ويضع قطع من خوص بالية لفت بها تلك الأنثاء. وصلت الرسالة إلى الخطيبة فقرأتها على الملأ على النحر الآتي: كان جسي صنداً كالبحر، لكن أياي صارت سوداء كالقحمة، واضحى عظمي متهبجاً كالظفل الحار، وسيصبح جسدي نحيلاً مثل حببات الذرة هذه، وثيابي بالية كالبرقي.

أما حكايا لفريقة الاستوائية فتحكي أن الشاب يقدم إلى خطيبته عقداً شئت إليه ست صدفات ليقول العقد الخطيبة: إني مشدود إليك... إني أحبك، فتقدم الخطيبة إليه عقداً شئت إليه ثمانين صدفات لقول له: وأنا مثلك. فهل تعجبكم مثل هذه البلاغة السيميائية التي تنظم لغتها من مجموعة علامات واضحة والدالة والقرص؟

ما هذه السيمياء إذن؟

يعرفها فريدلاند دوسوسير بأنها العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية¹، والسميائية فرع من فروع علم اللسانيات، يدرس العلامة اللغوية من حيث العلاقات التي تحكمها والمكونات التي تشكلها والخصائص التي تنتم بها، وكيف تظهر هذه العلامات في التركيب والبنية. إنها علم منظومات العلامات، أي لغة العلامات.

لكن، هل يمكن للعلامة السيميائية أن تتكون من غير الكلمات؟ وهل يمكن لها أن تحمل دلالة تواصلية إذا لم تتشكل من الكلمات؟ يجيبنا رولان بارت على تساؤلاتنا هذه عندما يقول: "تفهم من كلمة (لغة)، أو كلمة (كلام)، أو كلمة (خطاب) كل واحد أو توليف دالتي، سواء أكان لفظياً أم بصرياً؛ سنشد الصورة الفوتوغرافية كلاماً بالقدر نفسه الذي لشد به مقالاً صيحياً كذلك، بل سيبدو بإمكان الأنثاء نفسها أن تصبح كلاماً، إذا نلت على شيء ما"². وهكذا تصبح أشياء مثل صرة شوك وصرة رملي وحفظلة وحجرة صوان وفحمة وصندقة وغيرها من أشياء ورد ذكرها في حكاياتنا سאלفة الذكر علامات تقول كلاماً يحقق تواصلًا. وستكون كل منظومة سيميائية أيضاً تقوم

■ هل يمكن
للعلمة السيميائية
أن تتكون وتصل
دلالة تواصلية إذا
لم تتشكل من
الكلمات؟

حتماً على اللغة³، مما يوسع حقل اللغة كثيراً لتعزم حقل مجازات لا حد له. مما جعل فريديناند دو سوسير يشير، في البداية، إلى أن حقل السيميائية أوسع بكثير من حقل علم اللسانيات، فهي منظومة إقامة تواصل بواسطة العلامة، والعلامة ليست -حسب رأيه، وخلافاً لما قاله بارت- حصراً على اللغة وحسب، بل تشمل أيضاً أشكال الاتصال الاجتماعي المختلفة، مثل الطقوس والاحتفالات والمجاملة ومنظومات العلوم المختلفة، كما تشمل أيضاً الفنون والآداب، انطلاقاً من أنها أشكال تواصل تعتمد على علامات، لكنه عاد لاحقاً فجعل السيميائية جزءاً من اللسانيات. وقد أكد رولان بارت هذه العقولة حين أشار في كتابه: "Element de semiologie"⁴ إلى أن اللسانيات ليست جزءاً من السيميائية، بل السيميائية هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات، ذلك الفرع الذي سيحمل على عاتقه عبء وحداث اللغة الدالة.

إذا كانت اللغة منظومة إقامة تواصل بواسطة العلامات، فإن السيميائية هي الكيان الذي ينظم هذه العلامات، أي: إنها منظومة وحدتها الأساسية هي العلامة (signe)، والعلامة كيان ذو وجهين، الوجه الأول يشكل واقعها المادي ويسمى دالاً، والوجه الثاني هو الفكرة، أو التصور الذي يستدعيه الدال، ويسمى منلولاً. فالعلامة اللسانية ليست إلا اتحاداً بين الدال والمنلول يصهرهما في كَـلٍّ واحد.

العلامة منظر. أي: إنها مادة محسوسة ترتبط بصورتها المبحوبة -أي منلولها- في إدراكنا بصورة منظر مادي، هو الدال، الذي تنحصر مهمته في الإحياء تمييزاً للإصالح معنى⁵. لئلا كيف ينعكس ذلك في الأمثلة الأتلة الذكر.

نستنتج من رواية أبي هلال العسكري أن:

الحظلة: علامة، منبرها المادي، أي دالها هو: الحظن، الذي يوحي هنا بتصوير معنوي، أي منلول، هو بنو حظلة؟

هرة الشوك: علامة، منبرها المادي، هو: الشوك، الذي يوحي بتصوير معنوي، أي منلول، هو الكثرة؟

هرة الرمل: علامة، منبرها المادي، أي دالها، هو: الرمل، الذي يوحي هنا بتصوير معنوي، أي منلول، هو الكثرة.

ونستنتج من المثال الثاني المأخوذ من الحكاية الإفريقية أن:

حجر الصوان: علامة تتكلف من دال هو، المادة الصوانية، ومنلول، هو: الصلابة؛ **الفصمة:** علامة، دالها: الفحم، ومنلولها: السواد؛ **حب اللب:** علامة، دالها: اللب، ومنلولها: التهييج؛ **حيات:** **الذرة:** علامة، دالها: الذرة اليابسة، ومنلولها: الجفاف واليبس؛ **الخرق:** علامة، دالها: قماش مهترق، ومنلولها: اللبلى والاهتراء.

وهكذا فإن كل علامة تتشكل من دال ومنلول انتظما واتحاداً معاً في وحدة مهمتها نقل دلالة وإصالح معطومة.

العلامة تنقل معطومة لا علاقة لها بماهية العلامة المادية. فالأشربة البيضاء أو الحمراء أو

السوداء تخبرنا عن لونها فقط. لكن عندما توجه تيسوس بطل الأسطورة اليونانية للقديمه برحلة البحرية، اتفق مع أبيه الملك إيجيوس على أن رفع الأشرعة البيضاء سيكون علامة على التوفيق والنجاح، وأن رفع الأشرعة السوداء سيكون علامة على القتل والخسار. تحمل لنا ألوان الأشرعة في هذه الأسطورة معلومات أخرى غير الإشارة إلى اللون، مطومات عن نجاح حملة البطل تيسوس أو فشلها، فاللون هنا لم يعد إشارة، بل صار علامة، لها دلالة أخرى غير لونها، فعندما اقترب تيسوس من شواطئ بلاده نسي أن يرفع الأشرعة البيضاء دلالة على النصر، ورفع سهر الأشرعة السوداء، وكان على الشاطئ والده، فلما رأى الأشرعة السوداء ظن أن ابنه قد هلك ولقى بنفسه إلى اليم منكرها ومات.

العلامة إشارة اتسمت بخصائص جعلتها تتميز من كل إشارة أخرى. وأهم هذه الخصائص التواضع والإصطلاح اللذان يحيلان الدال إلى متلولة ويوحدان بينهما بناءً على ترجيح بلا مرجح أو "اعتباطياً". - حسب الإصطلاح اللساني -، أي إن العلاقة التي تجعل هذا المتلول يرتبط بهذا الدال بالذات دون غيره علاقة غير معللة ولا تخضع لأي قياس عقلي أو لمشينة فرد أو أفراد. والغاية الهامة الثانية تكمن في القيمة التي تكتسبها العلامة من التقابل بين أوجه التشابه وأوجه الاختلاف القائمة بين هذه العلامة وغيرها من العلامات، مما يحدد وظيفتها، فلا قيمة لها إلا في إطار منظومة محددة تكتسب فيها وظيفة معينة وفقاً لأوجه التشابه والاختلاف بينها وبين العلامات الأخرى.

لا بد للعلامة، إذن، من منظومة تكسوي تحتها. واللغة منظومة علامات وظيفتها صياغة الأفكار والتعبير عنها والتصريح بها وإبلوغها إلى الآخرين كي تتم عملية التواصل معهم بالهسى حد من الفاعلية وأقصى درجة من الاقتصاد. ولو حاول أحد أن يجد منظومة أخرى يمثل تلك الفاعلية والاقتصاد لما تمكن من ذلك. وقد حاول ذلك بالفعل علماء مثولة "لابوت" في رواية سوفيت المعروفة "مغامرات جوتيفير" حيث اجتمع هؤلاء العلماء وقرروا العزوف عن استخدام لغة الناس، واخترعوا لتفاهم فيما بينهم علامات من الأبوت، فإذا أراد أحدهم خيراً أبرز قطعة منه يحتفظ بها، وإذا ما أراد ماء أخرج قارورة صغيرة مملوءة بالماء، وهكذا... وكان يسير خلف كل من هؤلاء العلماء خادم خاص يحمل كيساً يحفظ على "الأبوت-العلامات" اللازمة لحدث سيده، لكن الكيس لا يستطيع أن يتسع لكل العلامات- الأشياء، فلن يستطيع أن تضع فيه بيتاً أو جسراً. هذا إذا أعطينا العلامات التي تنقل على عمليات مثل "السيان" أو "التخمر"، أو للكلمات التي تنقل على مشاعر مثل "الحب" أو "الضمير" أو "الغضب". وماذا لو قرر علماء لابوت العزوف عن العلامات- الأشياء، واستبدلها برسوم ولوحات؟ كم سيحتاجون من "الوحات-العلامات" وبأية سرعة سيجنون "الوحه- الكلمة" التي يحتاجون إليها؟ ثم ماذا عن التركيب والجمال...؟ إن منظومة علامات اللغة أكثر منظومات العلامات فاعلية في التواصل والاقتصاد في الجهد، لذا لم يجد علماء "مثولة لابوت" بيتاً من العودة إلى استخدامها وسيلة مثلى في التواصل، حتى بين التخيبة، فما بالك باستخدامها بين جميع أفراد المجتمع، لتحلّق تواصل جماهيري فعال. لنفكر إذن، في سمياء هذا التواصل

■ النصائات ليست جزءاً من السيميائية، بل السيميائية هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات.

الجمالي.

تحقق المنظومة السيميائية اللغوية تواصلها من خلال الوظائف التي تحددها لهذا التواصل. وقد أكد رومان جاكسون أن على اللغة يمكن في تنوع وظائفها، وفقاً لتعدد العوامل المكونة لعملية التواصل. وإذا كانت منظومة العلامات (السمياء) ركناً أساسياً في هذه العملية فإن هذا لا يلغي دور الأركان الأخرى التي تحدها جاكسون بستة هي: المرسل، والمتلقي، والمرجع، وقناة الاتصال (الوسط التواصلية)، ومنظومة العلامات، والرسالة.

فالمرسل يوجه رسالة إلى متلقي، ولابد لهذه الرسالة من مرجع تستند إليه، يجعلها ذات محتوى وينقله المتلقي من خلال منظومة العلامات تقوم بإيصال دلالاته، وتنقل هذه العلامات في وسط تواصلية (هراء - كتابة - سلك، قناة اتصال...)، ويرتبط كل ركن من أركان التواصل هذه بوظيفة تواصلية تجعل الرسائل التواصلية تتمايز فيما بينها بتنوع تلك الوظائف.

تتركز الوظيفة الأساسية للتواصل في نقل محتوى ومعلومة وأفكار أو: بالوظيفة التي تحقق صياغة معلومة صحيحة عن المرجع بموضوعية يمكن التحقق منها، ولذلك سميت وظيفة مرجعية (Referentielle) وهي الوظيفة السائدة في التواصل، إذ إنها تحدد العلاقات بين الرسالة وموضوعها الذي ترجع إليه وترغب في إيصاله.

أما الرسالة التي تتمحور حول علاقة المرسل برسائله فهي تجعل التواصل يقوم على وظيفة انفعالية (أو تعبيرية Emotive) أي: وظيفة تحدد العلاقة بين الرسالة والمرسل، فعندما يقوم المرسل بإرسال رسالة فهو يعبر فيها عملياً عن موقف إزاء موضوع يحسه جيداً أو سيئاً، جيداً أو شراً، مقبولاً أو مرفوضاً، رزيناً أو مضحكاً... فهي الوظيفة التي تشير إلى موقف المرسل من الأفكار والمعلومات التي تنقلها رسالته، وتهدف إلى تقديم انطباع عن الفعل محين صادق أو خادع⁶، وتظهر بوساطة عناصر تعبيرية، صوتية (كالتنغيم الذي يشير إلى السخرية أو الغضب أو للتأييد...) أو بتراكيب نحوي يشير إلى التعجب أو الاستهزاء... أو بعناصر معجمية مثل الأدوات وغيرها...

إذا كانت الوظيفة الانفعالية تجعل الرسالة تتمحور حول المرسل، فإن الوظيفة الدلالية (أو الأمرية Conative) تجعل الرسالة تتمحور حول المتلقي، لأن غاية الرسالة ومرسلها الحصول على ردة فعل المتلقي، لذا فهي تتوجه إما نحو ذكائه أو نحو عاطفته أو نحو كل ما يؤثر وينفعه إلى المشاركة الفاعلة. وتتبدى هذه الوظيفة بشكلها الأمثل في الإعلام، الذي يُعَيَّب - غالباً - الوظيفة المرجعية وراء هذه الوظيفة الدلالية. وتحقق هذه الوظيفة لغوياً بوساطة عدة منها الصيغ الصرفية مثل صيغة الأمر: ("عباد الله، اتقوا الله، واتقوا عما نهى عنه وزجر، وأخرجوا حب الدنيا من قلوبكم فإنه إذا استولى أمر⁷ التي يستهل بها الخطيب خطبته كل يوم جمعة...) أو بأساليب نحوية مثل النداء... أو بعناصر صوتية كالتنغيم (لهجة الأمر العنيفة، أو لهجة الإغراء...)

يقول: رومان جاكسون: "هناك رسائل تنشأ بالضرورة لإقامة اتصال أو إيصاله أو قطعه، أو نمد إلى التحقق من فاعليته (أو... هل تسمعي؟) أو إلى لغت انتباه المتحدث أو التثبت من أن الاتصال مازال قائماً (قل! أسمعني؟) أو الإشارة بأسلوب شكسبييري: (أصغ إلى جيداً...) فيجيب المتلقي من

■ العلامة اللسانية

المعاد بين الدال

والمدلول، حيث

يصورها في كل

واحد.

الطرف الآخر: (هَمْ... هَمْ...!).

إن تأكيد الاتصال هذا يقوم على "وظيفة إقامة الاتصال" *phatique* (كما يسميها مالبينوسكي)، وهي التي تتيح الفرصة لتبادل العبارات الطقوسية ولمحادثات كاملة لا موضوع لها سوى إبطاء الحوار... "7"، وتتسم الرسائل التي تقوم على هذه الوظيفة بالتكرار وتضاعفها في التعبير الحركات والإيماءات، وتستخدم في الاتصالات الهاتفية والاحتفالات والأعياد والأجانب العائلية والغرامية، حيث تعتمد فيها أهمية محتوى الاتصال، لتصير إقامة الاتصال بحثاً ذاتها هدف طرفي عملية التواصل: المرسل والمتلقي"8.

وهناك أيضاً رسائل تتمحور وظيفياً حول ذاتها لأنها تقوم على وظيفة شعرية *Poétique*. وقد حدد ر. جاكسون هذه الوظيفة بأنها العلاقة القائمة بين الرسالة وذاتها "9" وأشار أيضاً إلى أنها وظيفة جمالية لا يمكن للإبداع أن يكون إبداعاً إذا خلا منها. وعندما تبرز الوظيفة الشعرية في الرسالة تتسمر الوظائف التواصلية الأخرى لتصبح الشعرية هدفاً بحث ذاتها. وتظهر هذه الوظيفة في الرسالة عندما تتخطى العلامة دلالتها التعيينية لتحمل دلالة تضمينية إيحائية يبرزها السياق والأسلوب والعناصر الصوتية وغير ذلك... ويورد ر. جاكسون مثلاً يقول: "تتكلم فتاة دائماً عن زاهب رهيب". تسألها: لماذا رهيب؟ تقول: "لأنني أكرهه". لكن لماذا لا تقولين: مغز أو فطيع أو مرعب أو مرف؟ تقول: "لا أدري لماذا، إلا أن رهيب" تتابعه أكثر من غيرها، إنها شقيق، دون أن تشعر بذلك، الوسيلة الشعرية للتجسس"10.

وهناك أخيراً رسائل لا تتمحور حول المرسل ولا حول المرسل إليه، ولا حول ذاتها. بل يكون مرجعها الأداة التي نقلت بها، أي اللغة؛ لذا فهي تقوم على وظيفة تواصلية جديدة هي تعدي اللغة *metalinguistique*. فاللغة التي ليست -في النهاية- إلا منظومة علامات مهمتها إقامة اتصال تتكلم هنا على نفسها لتدرس ذاتها. وكل الدراسات اللغوية وكتب علوم اللغة ليست إلا رسائل تقوم على هذه الوظيفة.

إن سمياء التواصل تتطلق من معلمة تقول: إن على الرسالة أن تعبر عن موضوع يتحكم فيه المرسل تحكماً معقولاً، ويفهم المرسل إليه فهماً احتمالياً على الأقل. إن الوضوح يحقق شأداً في اتجاهين يمنح المتخاطبين القدرة على التحكم في الرسالة مضموناً وتعبيراً. التواصل، إذن، إنجاز لغوي، أي عمل في اللغة، ينتج كلاماً يتجسد في خطاب يشكل نصاً، إنه بناء علامي، أي: تسبيح من علامات مثالفة في سبيل اتحد شكلاً ثابتاً ووحيداً هو نص الخطاب. فكيف يكون هذا الخطاب جماهيرياً؟

الخطاب الجماهيري نشاط واعي، ينطلق من واقع مرصوف، ويتحكم به ضرورات اجتماعية أولاً (لأن اللغة مؤسسة اجتماعية) ومن ثم سياسية واقتصادية. إنه نشاط حضاري يترجمه نحو تأسيس معرفي يضع الأمة في طريق النهوض والعصرية، وهو نشاط وطني يهدف إلى مواجهة القوى الخارجية المعادية للأمة. إنه نشاط يكشف عن مدى قدرتنا على التأثير في الواقع الراهن بتحويل علاقتنا به فكرياً ولفظياً وممارسة ومؤسسة... إذ يتعكس من خلال هذا التواصل الجماهيري فهماً للواقع والحقيقة ووسائلنا وطريقتنا في التعامل معها لغوياً، فكلغة علاقة مع الحقيقة

■ العلامة إشارة
السمت بخصائص
جعلها تتميز من كل
إشارة أخرى.

والواقع، وليست العلامة اللغوية أكثر من مؤشر يرتبط بهذه الحقيقة. ويتعدى الخطاب الجماهيري - بهذا المعنى - توليداً لإمكانات جديدة في القول والعمل تتجاوز لغة الخطاب السائد بما تحمله علاماتها من دلالات تخلق خطاباً جديداً قادراً على قراءة الواقع وتشخيصه وإنشاء علاقة سليمة معه. تمكننا من تجاوز الأزمة التي يعكسها التواصل السائد، وهي - من وجهة نظر لسانية - أزمة لغوية: فالعالم المتغير يفرض علينا ارتباطاً مغايراً مع الحقيقة وعلاقات متجددة بالغة تدفعنا نحو خلق علامات وصيغ وأساليب لها فعالية أكبر في تلبية متطلبات هذا الواقع المعقد الذي يضعنا في حالة مواجهة حيال مخططات محو الذات والهوية كي نتحلل ونفترق في شرق أوسط جديد. وليست أزمة هذا التواصل السائد إلا انعكاساً لأزمة الفكر وأزمة المثقف التي تتجلى في عجزه عن المبادرة والفعل وفقدانه مصداقيته مما يدفعه نحو تعامل سحري مع العلامات اللغوية فتتحول علاقته بها من علاقة دلالية تؤثر الفكر والعقل والحس، وتقع نحو الفعل، إلى علاقة "أسمائية" تفصل العلامات عن مرجعها وتفقدها قيمتها التواصلية. ويتطلب الخروج من هذه الأزمة ثورة سيميائية تجعل من العلامة مثبوتاً قادراً على أن يفتح أمامها أفقاً دلالية جديدة (تعييماً وتضميناً) ليصبح التواصل الجماهيري مرتبطاً بفعل تحريك علامي لغوي، لا بفعل تجسيد علامي لغوي. صحيح أن كل سيميائية تقترض علاقة بين حثين: دال ومثلول، لكن ليست العلاقة بينهما - كما يشير رولان بارت - علاقة تعادل، بل علاقة تكافؤ¹¹. ويمكن للعلامة اللغوية أن تتجاوز جمودها عندما تتخطى عن أحادية الدلالة فيها، إذ يمكن للعلامة اللغوية أن تكون أحادية الدلالة ويمكن لدلالاتها أن تتعدد. صحيح أن مرجعية العملية التواصلية تقترض نظرياً أن يكون لكل دال مثلول واحد، كما تقترض أن يكون كل مثلول معبراً عن دال واحد، وهذا هو حال الخطاب في العلوم الإنسانية والطبيعية، لكن النشاط الإنساني بأرجوه المتعدد والمختلف يؤكد وجود حالات كثيرة يرجع فيها الدال إلى مثلولات كثيرة، كما يعود مثلول واحد إلى دالات عدة. إنه حال الخطاب الشعري، حيث تصبح العلامة فيه مفتوحة تتعدى تعيينها إلى تضمينات عدة. فالتعيين دلالة موضوعية ترتبط بمرجعها، أما التضمين فمرتبط بقدرة العلامة اللغوية على التكيف شعرياً وعلى التعامل مع السياق والمرجع بوصفه جزءاً مكوناً في عالم متكامل، فتكتسب فترة هائلة على إبداع دلالات جديدة، ومهما حرصنا على تحديد هذه الدلالات المتولدة فإن جزءاً كبيراً منها سيبقى بعيداً عن متناولنا، لكن علاقات السياق والنظم تحد من انفتاح العلامة ليصبح تضمينها مرتبطاً بسؤالها، الأمر الذي يجعل التضمين تأويلاً مضمراً يتجاوز مع الوظيفة الشعرية في الخطاب الإبداعي.

يمكننا أن نستنتج من بحث رولان بارت "الأسطورة اليوم" كيف تنتقل العلامة من التعيين إلى التضمين، حين تصبح وحدة في نصي إبداعي. فالعلامة في اللغة وحدة في جدول استبدالي paradigmme تتشكل من جمع تشاركي بين دال ومثلول. لكنها تصبح مجرد دال فقط عندما تدخل في المستوى الأعلى من مستويات اللسان، أي مستوى النص، ليرتبط هذا الدال بمثلول مؤلف فيتحدان معاً ليشكلا علامة النص، على النحو الآتي:

	القول	القول
مذكول	العلامة في اللغة	
	(في الجدول الإضافي)	
	نق	
العلامة في مستوى النص		

يوضح الشكل أن العلامة في النص تقوم على مستويين سمعيين، أحدهما مندرج بالنسبة إلى الآخر، فثمة مستوى أول، هو مستوى الجدول الاستدلالي في اللغة، ويسميه بارت "اللغة الموصوع"، والمستوى الثاني يرتبط بطريقة بولصية غالب ما تكون شعورية، وتقوم بين المستويين علاقة تصميمية وظيفية كعلاقة الجزء بالكل. ويمثل بارت تلك بحصة سوداء، فيشير إلى أن هذه الحصة العلامة يمكن أن تصور مجرد -الباكثر من طريقة، وذلك إذا حملناه للنص/ السباق بمذوق أصافي يصبح أساساً، كل نستخدم في تصوير سري على حكم بالإعدام عدد سيتحول من علامة بها -الها المرتبط بمذوقها البصري في جدول اللغة إلى مجرد ذاك في علامة جديدة مذوقها الموافقة على الحكم بالإعدام.

لنأخذ مثلاً آخر من نص ابن عري سورى معروف: قصة زكريا تأمر النموذج في اليوم العاشر فهي نص يقوم على بنية سيميائية ونصحة لتذكر أولاً أهم ملامح هذه القصة:

النمر سجن في قفص، سره المروض وجاء به لبيته.

في اليوم الأول: يرفض النمر طعامه وفروجه.

في اليوم الثاني: يعترف أنه جلع فرائس النمر.

في اليوم الثالث: يهدد الأوامر.

في اليوم الرابع: يتعلم تقليد مواء القطط.

في اليوم الخامس: يرفض تقليد نهيق الفرس.

في اليوم السادس: يهوى كالمصفر.

في اليوم الثامن: النمر يصلق للخطبات.

في اليوم التاسع: النمر يئنل الحشاش.

في اليوم العاشر: النمر يصير مومناً وقطص مبيتة-12-

وهكذا، نحن أمام مجموعة علامات رئيسية: النمر، القفص، المروض، المنيعة، التلاميذ لتظهر فيها:

النمر، كانت علامة في جدول -الها سلسلة صوتية- (ن م ر)، ومذوقها: سيق، حيوان

المواقف الأدبي - 23

■ تحلق المنظومة
المهيمنة اللغوية
تواصلها من خلال
المواقف التي
تحدث لهذا
التواصل.

معرين لربط من الفصيلة السَّوْرِيَّة ورونية القواحم، وهو مرتفع لملك العينة، والغاية موطنه الذي لا يحيا لأبه. ثم تحولت هذه العلامة من وحده في جنوس استبدالي إلى علامة في نص، فصارت الوحدة دالا وصعب فتح مع مدلول جديد: النمر = الإنسان/المواطن

وكذلك الأمر مع المروض: المروض لغة : من يهوى بتطبيع الحيوانات وحصانها وتربيتها لعمل خاص. أما في النص د' المروض' - السلطان، وشعاره "أنت مرغم على مدعي لأسي أنا الذي يملك قوتك". والغاية تصبح دالا، مدلوله: الوطن والقفص يتحول إلى دال مدلوله المدنية وهكذا يتحول جميع العلامات اللغوية في بنية هذا النص إلى مجرد دالات لتكتسب مدلولات جديدة، فالحرير مدلوله الطاعة، والعيش مدلوله الحصر، والحرية مدلوله الجوع.

وإذا كنت السيميائية تقول إن العلامة وحدة في منظومة، فلفهم المنظومي إنسية إلى système خلافا لـ structure) يقول إن المنظومة تتألف من عناصر (علامات أو وحدات) لابد له من أن ترتبط فيما بينها بعلاقات معينة تشكل بنية المنظومة. ولذا لابد من الموقف عند العلاقات السيميائية التي تنظم علامات هذا النص، إذ يتكف جموعه في تقابلات ثنائية لتكتسب هذه التقابلات الثنائية دلالاتها ليص على النحو الآتي النمر/الغلبة- الإنسان/الرغبة (الكبرياء/ الحرية، الجمال/ العظم...).

■ المرسى ووجه

رسالة إلى مثلي

ولابد لهذه الرسالة

من مرجع تستند

إليه.

النمر والقفص: الإنسان الحر والمواطن المسجون.

النمر والمروض: الإنسان والسلطان.

النمر والمواطن: الإنسان الحر والإنسان المدجن.

النمر والتكديف: الإنسان/رجل الدولة.

النمر والمدنية: المواطن/الغلبة (الكبرياء/ المسجون غير الحر).

يبقى التداخل المتدسي الاستيعادي الرئيس الذي يشكل بوزة النص يقوم على النمر/المروض، الذي تصبح دلالاته الجديدة

السلطان = علف

السلطان = صلف

فيحول بذلك علامات كثيرة في النص ليكتسبها دلالات جديدة:

فر الحرية: الطاعة.

و الرغبة: العلة.

و الإنسان: فقر.

كما أن الرمز والمكان في النص يصبحان علامتين، ويختلن في سيج علامات النص السيميائية.

فالرمز الخاص (علامة الجنول) - ما قبل الترويض/ ما بعد الترويض، ورمز النص (علامة النص)، كل رمال فيه سلطة مستبد، ويعوم رمال النص على تقابل ثنائي رمال الشعور/ رمال الحجة، أو رمال الحرية/ رمال القمع والمكث الخاص. الدعاية/القصاص/القمعية، ومكث النص كل مكان تتحكم فيه سلطة مستبدة.

وتعكس العلاقات السيميائية على القصص كلها، فهناك النص القبية القصصية التقليدية لوصح نصاً سيميائياً يتحرك فضاءه عبر فئات سرية تحول بينه مستويات النص من الحبر لأقني إلى الحبر العموي، فالنص لا يعتمد على الحكمة، بل يبنى على تسلسل الإيحاء في السرد الأسطوري، الذي يتحقق في فئات سرية من حادثة إلى حادثة، ويتعرف على تطور الحدث فيه من خلال بحولات الرصد والمكث والشخصيات وهكذا تحول وحدات اللغة إلى علامات نصية لها مشكلاتها الجندرية التي تتميز من دلالات الوحدات اللغوية، فالحرية طاعة، والفرصة حاجة، والإنسان مواطن مسجون.

ألا يستطيع، قياساً على ما ذكرنا، أن نقول بين سيمياء التواصل الجماهيري وأصحة نداء هي قصيدة نكول

يكث المنكة

جاء الغريب... اشتراها

وبس فرقتها مستعار

إن كل ما هي حوتاً المعصورة يتألف من علامات، وبشكل منظومة سيميائية تحول القوى المساندة أن تؤثر فيه من خلال معرفتها وإحزنها لألبها كي تصل إلى إيحاء بما تريد. وقد حاول فالانس باكوار أن يحلل ذلك فوضع كتاباً سماه "إفخاع السري" جاء فيه بأمثلة كثيرة عن هذا الإفخاع منها مثلاً تعليقه لسيمايه خطاب الدعاية والإعلان، فيقول، مثلاً، إن مدة الريدة الدنيبة كانت صعبة التسميوي، وكانت هذه المدة تقارب بالريدة الحيوانية، فيستفتح المستهلكون لها تسمة، وتقلية وغير قابلة للهضم وأن لها طعم المريت. وكان يكفي أن نضم مادة الريدة النصية هذه متحدة شكل الريدة الحيوانية وقد اصطبغ باللون الأصفر، وأن نضم الريدة الحيوانية وقد اخبت لون الريدة الدنيابة (الأبيض)، حتى يذخ المستهلكون فيلتصقون بالريدة الحيوانية عبروب الريدة الدنيابة، ويلتحق حساسات الحيوانية بالريدة الدنيابة 13.

لا نقدرص الإرادة بالإعلان فقط، بل بالإعلام أيضاً، وقد صائر للخطاب السلطوي القائم على الإعلام سيميائية الخاصة به، ولم يعد من الكافي لتحديد هذا الخطاب أن نقول انه يقرم على الوظيفة الدنيابة التي أشرب إليها عند حبسنا عن وظائف التواصل اللغوي، إذ يمكن لهذا الخطاب أن يعمل رسالة قوية لا تعبر عنها بالكلمات نفسها، وقد تقوي هذه الرسالة المواربة للكلمات أو تعارضها أو تتعد مساراً معديراً لها. كل ذلك، يحصل على دلالات تحملها بينة الخطاب تختلف عن دلالات كلماته.

إن شكل الخطاب يمكن أن يصبح موضوعاً يتحكم فيه المرسل تحكماً معقولاً كي يجعل المتلقي مستعداً دائماً لتلقي هذا الخطاب وتمثله والعمل به، وهذا ما يقصر لنا سر اهتمام الخطاب السلطوي

بسلامة وسائل التواصل وشكل إرسال الرسائل عبر هذه الوسائل على حساب الدور الخاص بالفكر وأثره، فهو يبحث عن الوسائل لأكبح في توجيه حياة المتلقي وسلوكه الاجتماعي، كي يتم وضعه

المواقف الألبى - 25

■ الوقيفة الدنيابة

أو الأمرية تجعل

الرسالة لتصور

حول المتلقي.

بجاء تأثير المرسل وسلطته. ومهمها كانت أشكال الخطاب السلطوي في العلاقة الوحيدة التي يعيل بها بين طرفي التواصل، أي يصدر طرف إرادته وأن يصداح الطرف الآخر له، تماماً فيه رسالة في اتجاه واحد، لا تقوم على تبادل تواصلي، بل الجواب الوحيد الذي نقبل به أن يقوم المتلقي بالفعل المطلوب منه¹⁴.

وإذا كان الخطاب السلطوي خطاباً أحادياً من طرف واحد فإن الخطاب الأيديولوجي يشبهه إلى حد كبير، لكنه يقوم على وظيفة مدانية وكما هو حال الخطاب للسلطوي يحول الخطاب الأيديولوجي العلاقة التواصلية المتبادلة بين المرسل والمتلقي إلى علامة أحادية من طرف المرسل وحسب، فهو خطاب نهائي، مرجعيته ذاتية حلقية ولا يرتبط بالتحرجي «لا بصيغة النفي» والخطاب الشيوعي يعني للرأسمالي، والخطاب النبوي يعني العلماني، والكتاب الأحمر يعني الكتاب الأخضر، والكتاب الأخضر يعني الكتاب الأبيض. ¹⁵ على أن هناك خطاباً آخر، لم تعد السيمياء فيه أداة تواصل أو اتصال وحسب، بل صارت سلاحاً فعالاً بطعن ويهتك وهو أكثر مصداق من أي سلاح آخر، إنه خطاب الاستشراق.

■ هناك رسائل لا

تصعب حول

المرس ولا حول

المرس إليه ولا

حول نتائجها.

يؤكد توروروف في كتابه فتح أمريكا؛ مسألة الآخر أن احتراق العالم القديم للعالم الجديد وإبائته جميعاً لم يكن مجرد انتصار عسكري واقتصادي وحسب، بل كان أيضاً وبشكل رئيسي انتصاراً سيميائياً بوسطة العلامات ¹⁶ وعلى الرغم من أن توروروف لم يستخدم مصطلح الاستشراق، بل تكلم على السيمياء. فقد قام بتحديد سيمياء الاستشراق عندما تحدث عن أسلوك العلماني، ولقد اكتشف جانب جديد في السريخ عندما ترجمه إلى لغة سيميائية لتكشف نظم فكر هيرش في تصورهم عن المجهوريين، فعلى بسلك مبادئ السيمياء إلى التاريخ، أن الجذب العلماني في فتح أمريكا يتمثل في تصور الإسبان عن الهنود، إذ يتألف هذا التصور من علامات مثل وجود السيكلوبات (إمزد أسطوري بعين واحدة) والأمازونيوات (شعب أسطوري من النساء المحاربات) واليهوديين والهنود الري الذين يرتدون برؤوس كلاب ولم ينصّر كولومبس فتح أمريكا على الهنود بالهشيش، بل بالعلامات، عندما قام بتعطيل منظومة التواصل بينهم وبين العالم، خاصة في مواجهةهم الغرزة، حين عطل منظومة تواصلهم مع الآلهة التي بنت حضارة بكاء وقد قرر توروروف ذلك حين بيّن أن مجتمع الهنود محكوم بمنظومة علامتية عاصره كهنة وعرفاء تخدم مدرسة خاصة ويتنوبون معرفة المستقبل عبر الاتصال مع العالم التاريخي للمجتمع الهندي (الأزتيكي) يتألف من ديوات، حتى كل الحدث لا يمكن أن يقع ما لم يمد «البناء» عنه، ولا يتحول إلى فعل «لا ما كان كلمة، ولا يعاود الهنود المصير الذي تم التنبؤ به، والنبوءة عندهم قانون يسعون إلى تحقيقه، إذ إنه عالم سيميائي جبري محكوم بالطقوس، والسلطة فيه تتطابق مع اللغة» ابنه سيمياء تصف دور البشر وقد استوعب كورتيس فتح المكسيك بالمنظومة العلمانية التي تتحكم بالسلوك السيميائي لدى الهنود. وأيضاً أن الغزو السيميائي كاف لسقوط «الامبراطورية الأزتيكية» فجعل من السيمياء سلطة تفهم الهنود، وحول علاقته بالخطاب إلى رموز، واهتم بالتألات التي سيطقتها إليهم. كان الهنود، مثلاً، لا يحررون للخصم، ولم يبق لهم أن يعرفوا عليه، وكانوا على

يقول أن جدي- لأسباب لا تعرف، لم تكن كورتيس يحرص تائه على نهج الجدي المينة بسرعة وصعب خلال الليل وكان يلجأ نوم إلى اختفاء مصائد معلوماته كي يوهم الهنود بأنها مصائد

■ سمياء التواصل
تنطلق من مسألة
كيف الرسالة تعبر
عن موضوع يتحكم
فيه المرسل تماماً
مطلقاً

غير بشرية بل قوى خارقة وكان يكثر من استخدام اللغة السيميائية الطبيعية، أي لغة الرموز الهندية
فينظم استعراضات الصوت والصورة والحيز والعنّاف، ويصنع مجيئاً لم يكن لاستعماله أية فعالية
عسكرية، بل كان ذا فعالية سيميائية. كما شارك في حيكة أسطورة عودة (كينز) لكروائل التي تقول
علاماتها السيميائية إلى الإنسان رسل الآلهة، حتى صار الامبراطور المكسيكي موكيتزوم نفسه
يظهر إلى كورينس على أنه كبير لكروائل العائد لاسترداد مملكته، وإن الأسبى كثر الآلهي لا مع
مه. وهكذا كثر كورينس سيطرته على امبراطورية الأرتيك بفضل براعته الثقافية في استخدام علامات
البشر، وهو ما عبر عنه الاستشراق بتربيط الصور عن الآخر بالتعب به سيميائياً.

وهكذا، فإن عصر عصر الثقافة السيميائية، نحن نعيش في عصر ترتبط فيه الفكرة
بالعلامة صورة ورسالة وعلائق. لم يصبح هذا كله أهمّ معدّات ثقافتنا المعاصرة. وقد خرجت العلامة
عن إطارها اللغوي البحت لتتجّاع حول السياسة والعلاقات الاجتماعية، فكل رجال السياسة وسجون
الفن وشخصيات المجتمع لعلامات سيميائية صاغها اعلام خاص بها. لقد صار أرباب ألعاب اليوم أو
نترك تماماً أننا نعيش وسط للعلامات، وأن نعي طبيعتها وسلطانها¹⁷. إذ يمكن لهذا الوعي
السيميائي أن يصبح أداة صمّانة أساسية في أي إقامة تواصل جماهيري فعال بنيل.

ج

يصدر قريباً
عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب
نحن والأحرار
رقيب حلاقى دراسة

- 1- فريديك نو سوسير، محضر في الإنشائية العامة ترجمة يوسف غزّي، ومجدد القصير، دار عصمت للثقافة، لبنان 1984 من 27
- 2- رولان بارت، الأسطورة اليوم، مجلة بيت الحكمة العدد السابع، السنة الثانية، الدار البيضاء، فبراير 1988، من 52
- 3- Jean Dubois. Dictionnaire de linguistique P 435
- 4- ترجم هذا الكتاب إلى العربية تحت عنوان، "علم الأدلة" من قبل ملامد المغربية بترجمون signe (العلامة) إلى ديفيد ويلم آل semologie (السمولوجية) إلى علم الأدلة وقد صدر الكتاب عن دار الحوار - اللاذقية، 1984 وقام بترجمته الأستاذ محمد البكري، انظر الصفحة 29 من الكتاب المذكور
- 5- بيتر جيرد، السمولوجية ترجمة اميراني، في ريد منشورات عينات بيروت 1984 من 31
- 6- رومن جاكسون، تسمية الشعرية ترجمة محمد الوالي ومهر كحون، دار توبعل الدار البيضاء 1988 من 28
- 7- Roman Jakobson. Essai de linguistique generale. Ed de Minuit 1963 PP 2, 3, 221
- 8- بيتر جيرد، السمولوجية، من 13
- 9- رومن جاكسون، تسمية الشعرية، من 31
- 10- رومن جاكسون، نفسه، من 32
- 11- رولان بارت، الأسطورة اليوم، من 54
- 12- ركريد دمر، مجموعة الشعر في اليوم العشر، دار الأناب، 1978 من 54- 58
- 13- بيتر جيرد، السمولوجية، من 136- 137
- 14- آل غولد شليخ، شعر سيمياء الحساب السطحي، بيت الحكمة العدد الخامس، 1987 من 135
- 15- آل غولد شليخ، نفسه، من 138- 139
- 16- فريديك نو سوسير، فتح مريدك، مسألة الآخر، ترجمة بشير المجدي، دار سيد للنشر القاهرة، 1992 من 1
- وسمعتهم في عرض هذا الكتاب "سيمياء الاستنراق" ومدخلته، عتماناً كاملاً على ما ورد في كتاب
- محمد جمال بروت، أصناف الحداثة ما بين علمانية الشجيرة وإسلامية الأمانة، دار المسألة، حلب، 1996 من 67- 76
- 17- بيتر جيرد، السمولوجية، من 139

جدلية الخفاء والتجليّ

بين النظرية والتطبيق

د. يوسف حامد جابر

1- المستوى النظري

يسو (كمال أبو ذؤيب) من خلال دراساته أنه من أبرز انعكاس العرب الذين يسعون لتأسيس منهج بنيوي متكامل يتم من خلاله دراسة الشعر العربي بما يطور نظره إلى حد الشعر، وبما يشكك عن إمكاناته السلبية. ومن هنا الكتاب يشكل معتمداً في هذا الاتجاه يهدف من خلاله (إلى اكتشاف جدلية الخفاء والتجليّ وأسوار البنية العميقة وتحولاتها - طموح - إلى تغيير الفكر العربي في معانيه للثقافة والتشعر، إلى نقله من فكر سطحي عليه الجردية والسطحية والشخصانية إلى فكر يتوسع في مدح الرؤيا الممددة، المتكسبة، الموضوعية، والشمولية والجزئية في أن واحد أي إلى فكر بنيوي لا يقع بترك الطواهر المعروفة، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للطواهر في الثقافة والمجتمع والشعر ثم اقتصر شبكة العلاقات ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي بدأ يعرف تحولات جديدة لا يمكن أن نفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وعندها البنية من خلال وعي حد تغطي ليس البنية السطحية والبنية العميقة¹ يتأخص هذا النص الطويل موقف (أبو ذؤيب) من الفن البنيوي. ويؤكد بشكل، بالتالي، الإطار النظري الذي يسعى لتجسيده في ممارسته النقدية ولكن قبل أن يعود إليه، يرغب في طرح سؤال هل يشكل هذا النص بنية متجانسة يستنتج منها منهج بنيوي محدد للتأليف كما يشكر؟ أم أنه مجردة عن سلسله من الأفكار، تركزت في أجزاء منها وانضحت في أجزاء أخرى؟ حيث ظهر ما نراكم وكأنه بعيد عنه، بينما نرى ما افتتح في الغريب يعود إلى النص لذوي ما يعنيه

1 اكتشاف جدلية الخفاء والتجليّ، أي كشف العلاقة المتكافئة القائمة بين داخل الظاهرة وخارجها، مع الفطر إلى أن الداخل الخفي لا ينقص عن الحد الحاضر وهذا بعيد إلى لعبة المصنوع والشكل في الأدب اللذين يشكلان أساس التحليل النصي، ولا يمكن لأحدهما أن يوجد دون الآخر على حد تعبير (هيلمسلوف) (Hjelmslev) 1²، وهذه للنقطة بعيدا (أبو ذؤيب) في مثل النص المعبر

2 البنية العميقة وتحولاتها - غالبية الصيغة Structure profonde هي البنية المجردة

* جدلية الخفاء والتجليّ - دراسة في إطار الأساليب البنيوية للفكر الدكتور كمال أبو ذؤيب

1 جدلية الخفاء والتجليّ - دراسة بنيوية في الشعر كمال أبو ذؤيب - دار الفكر للنشر، بيروت - ص 98، ص 98
2 ربيع مقسمة إلى علم الدلالة الأسامي - هوريت بركلي، ترجمة د. فاسم السند، منشورات وزارة الثقافة، سوريا - ط 1990 ص 71

والصمعية للموجودة داخل الذهني الإنساني ، وتأتي تحولاتها لتشكل البنية السطحية (Structure superficelle) التي تظهر عبر تتبع الكلام والتي يعنى بها الفكر الإنساني ومن هنا تأتي أهمية البحث في هذه البنية واكتشافها ، بل في تلك اكتشاف لبنية العالم الإنساني بعينه واتساعه وهذه النقطة ليساً مكررة في النص ذاته .

3 الطموح إلى تغيير الفكر العربي من فكر مجرداً سطحي إلى فكر يتوغل في مداح الرؤية المعقدة وهذه النقطة تكثف ك موقف (أبو ذيب) من الفكر البيروني وغير البيروني ، إذ الفكر البيروني هو فكر رؤية ، ورؤية كشف ، استنفاذ في الحلق والتجارب ، إنها (قوة حرج المفهومات) السائدة هي ابن ، تعبير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها ¹ كما يقول أبو ذيب . ومن هذا تعد الفعل الحرج الشمولي الذي لا يوجد خارج فعليته شيء ، والفكر البيروني على حد تعبيره ، هو الذي يمتلك هذه الرؤية وهذا الفعل . بشموله واتساعه وقدرته على جذب بني اللغة وبني العالم ، وعلى ربط هذه البنى في إطار علاقات شمولية تكشف عن عقلية حركة هذه البنى وعن -للافتة- وهذا يشير إلى انتعاش المنهج البيروني الذي يعرض له الناقد ، حيث يصبح تحديد وصياغة وملاحقة فعلياته أمر مدعواً .

ولعل النص الذي أشرفنا إليه يكاد يشكل المستوى النظري للكتاب الذي بين أيدينا ، ومن ثم من جوانب نظرية أخرى موزعة في مساحة الكتاب يمكن أن نجد بمثابة شوب على أفكار النص المقوم الذي عرّضناه له حيث نجد ، مثلاً ، تناول بنية الصورة بوصفها بنية علاقات (تنج) الأكثر فلكي الذي يفتح على العمل الفني ويصني أبعاداً كما أنه يصاغ ببعاد حد العمل ² والغرض من ذلك ، كما ينكر ، (أن يظهر أن للصورة مستويين من القاطبة هم المستوى النفسي والمستوى الدلالي وأن حيزيه الصورة وفترته على الكشف والإثراء ترتبطان بالانساق والانسجام اللذين يتخلفان بين هذين المستويين للصورة ³ ثم يصيغ أن الغرض من ذلك (تأسيس منهج نظري لا يقدم دراسة في تلك العملية)⁴

4 بنية الصورة وفقاً للمستويين اللذين أشار إليهما منصبة في بنية النص الذي تتشكل الصورة منه أو فيه ، وهذه لعنى النص واتساق مستوياته التعبيرية والدلالية وقسمهما

كما يتناول الناقد الانساق البيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي من خلال بعض الحكايات الصحافية وحكايات الأطفال والحكاية الشعبية وبعض الأعمال الأدبية . كما كتشف الناقد الشكلائي الروسي (فلاديمير بروب) (Propp) ، الوحدان الدبابة (الوظائف) (Functions) التي ليس الحكايات الشعبية في روسيا راسخ في العالم ، على الرغم من اختلاف مصداقيتها ، مما يشير إلى ميل نظري إنساني لتشكيل مثل هذه الحكايات . وكما اكتشف (كلود ليفي سترووس) (I. Sturuss) تشابه الأساطير في أرجاء المعمورة من خلال العلاقات الثابتة فيها ، كذلك يحاول (أبو ذيب) أن يصح في حزامته للانساق . إذ يشير إلى (ميل الفكر البشري إلى تشكيل الانساق في كل أبداع له ، وطبعاً انساق معينة تدور أخرى على أنماط معينة) والانساق الذي راه (أبو ذيب)

■ التلخيص بين
المنهارة والظلول
يشكل هجوسا عقد
أبو ذيب .

¹ من شعر جوينس ، در مجروده ، يزود ، ص 297 97%

² حذبة ، ص 21

³ ص 22

⁴ ص 23

⁵ ص 108

يطغى في كل نشاط هي هو النسق الثلاثي الذي وصفه بأنه (بنوة ثابتة يتناولها العقل الإنساني في ثقافات متغايرة أو أعمال فنية متعددة)⁸ وهذا ينكر أيضا : الأشكال الثابتة والمصممين المتغيرة في بحوث (ستروس) حول الأسطورة ، وبحوث (بروب) حول الحكاية ، وسوف نقف فيما يلي على طرائق التطويل البنيوي التي استخدمها (أبو ديب) من خلال متابعته في تطويله نصا للشاعر العباسي (أبي نواس) .

بهـ المستوى التطبيقي

في تحليله القصيدة (اللبيب) للشاعر (أبي نواس) ولقنى مطلعها :

(فلما يقول عله يلهي)

واسمها تنكح شتام هضيم⁹

يبحث (أبو ديب) فيها عما أسماه (هاجس البروع من خلال الثنائية النصية التي تتحرك في القصيدة على محور الفاعلي / اللحظة الحاضرة ، حيث تشكل اللحظة الحاضرة على هذا المحور نقيصا مطلقا للماضي ويصبح كونا بديلا للكون المرفوض)¹⁰ إن الداف يرد أن يكشف في هذا النص رؤية الشاعر التي توغل في عمق الحياة على حد قوله ، توهض الماضي ، تتجوزوه فترس حصرا استثنيا . إن نظرة (أبو ديب) النقصية للنص تقوم بوصفه نصا يؤسس لمرحلة جديدة في القول الشعري من خلال بنيته ومن خلال علاقات هذه البنية التي تتفتح وتمتد لتطال ، ليس الفضاء الشعري وإنما العنصر الإنساني الذي يؤسس لهذا الشعري ويؤسس به

إن ثنائية القصيدة ، كما ينكر الداف ، تتشكل من (الطول / العمرة) وهن الحركتان الرئيسيتان في النص ، وتقف كل واحدة منهما ضد الأخرى وهي مواجهة . ولكن نيم يظهر حركة الطول حركة بهجة هامشية منفية عن عالم الشاعر ، وتمتلك حصصية الانداس والتخللة تثير حركة العمرة بوصفها الكون البديل الذي نسمي القصيدة إلى بلورته وتأسيسه¹¹ إننا نرى أن حركة الطول في هذه القصيدة يمكن أن تعني من خلال كتفها عن تنص (Intertextuelle) حتى لم يشر إليه الداف ، هذا التنص توحي به هذه الحركة بأن تتداخل معه أي أنه لا يحصر إلى النص بوصفه جزءا من مكوناته وإنما يحصر في إطار الرؤية التي يؤسس لها مثل هذا النص إذ إن البيت الأول الذي أورثناه به (إصافة إلى البيت الأخير :

ودع الفكر للقول انما

دعرت قلبي بكرة ويمينا¹²

يمكن أن يستحصرا ترانزا كل هاتفي مرحلة تزيحجية وتقنيية ذات غنى واتساع ، ولا يمكن أن

⁸ نفسه ص 124

⁹ راجع : الأسطورة ، بمعنى : كثر يعني سر وسر ، ترجمه سيمي حنيد ، دار بحري شعر ودراس سرور ، بلاطية ط |

1985 ، ص 0

¹⁰ - انظر نص القصيدة في عجلة لدراسة

¹¹ جليلة قصائد ولقنى ص 192

¹² راجع : المسند لنفسه ص 193 إلى 198

¹³ نفسه ص 193

التيب الأخير . (دوع الفكر للطلول) وما عدا ذلك تسيطر الحمرة على عالم القصيدة في النقاد لا يكف عن تأكيد التثنية الصينية بينهما والدور حولها ، إذ يعزى عن الحمرة ، أنها تشكل الحركة المصعدة للتيب تلغي تجرية الأطلال ولا تلتقي أي دور جوهري لها في بنية التجربة والقصيدة (رأى هناك) علاقة بنيوية عميقة بين الأطلال والحمرة تصاع كد يلي

كلما برزت لأطلال ، برزت نقصة لها الحمرة مشكلة حركة مضادة تعيقا وتثيب عوصيتها ووجودها الهامشي (المارجي) ¹⁶ . إن حركة الطلول كما ينكر النقاد ، لا تظهر إلا في الشطر الأول من البيتين الأول والأخير ، بينما تطغى حركة الحمرة في بقية الأبيات وهذا كافيل يلداء للمقتره التي يؤكد عليها النقاد مرارا ، على أنه (كلما برزت لأطلال ، برزت الحمرة خبصة لها) ومن هذا تصبح العلاقة البيوية التي يشير اليها النقاد بين الطلول والحمرة غير متوازية فصلا عن كويب علاقة ضرورية بسبب علقين حركة الحمرة على هذه العلاقة .

ثم يصيب النقاد حول العلاقة المشار اليها فتلا (وكثير هذه العلاقة البيوية كويب الحمرة ، لا الأطلال ، الحركة التي تشمل الحيز النهائي من البيت الأخير من القصيدة) ¹⁷ والبيت الأخير هو :

نارت قلبي بكرة ويمينا

دوع الفكر للطلول إذا ما

بنا نجد ان (الطلول) هي التي تشكل الحركة النهائية للقصيدة وليست (الحمرة) ونحن إذ حاول البحث عن البنية المصقة لهذا التيب وهما لبنة النحو العربي ، وجدا أن بنيته المعقدة يمكن أن تتشكل على النحو التالي :

دوع الفكر للطلول

إذا ما نارت قلبي بكرة ويمينا

لأن (إذا) شرطية ، ظرفية ، جوابية هو جملة (دوع الفكر للطلول) ، وهو في بيت الشاعر متقدم عليها لغرض جمالي أو عروسي وهذا يك على أن الشاعر ابتداء بالطلول وانتهى بها وليس كما يقول النقاد من أن (الحمرة) تمثل الحركة النهائية ، صحيح أن جملة (-ع الفكر للطلول) تعني الحصن على القضاء الطلول من حصرة الشاعر ، سبب كويب (الحمرة) قد استغرقت فيه واستغرق فيها ، ولكن في حصرة (الحمرة) ليست (الطلول) هي التي يمكن أن تغيب فحسب ، وإنما كل ما يخص وجود الكائن سوى بعض مشاعره وحده التي تعمل الحمرة على إشغالها . فإذا كان الأمر كذلك فإنه يترتب على بنية القصيدة ، وهذا لفهم الذي رأيناه ، تعبير في طبيعة العلاقات التي اكتشفها النقاد امتدادا مع الفهم التجنيد لبنية الطلول ، ويبقى أعاده النظر في طبيعة بنية النص ذاتها على أساس أن النص ابتداء بالطلول وتنتهي بها ، وفي طبيعة نظام هذه البنية . وإذا كانت البنية (Structure) نظاما من العلاقات (relations) ، أو كما حذده (هيلمسلاف) ¹⁸ (jarmalev) بأنها (كيان مستقل ذو علاقات داخلية) ¹⁹ (نظم النظام Systeme) ، هو مجموعة العلاقات بين عناصر البنية ، بحيث أن طورا أي تعبير على أحدها تستحب على العناصر الأخرى نحو أن يمتس هذا التغيير النظام بشيء ، لأن قواعد النظام هي قواعد البنية ذاتها . فالنظام يستجيب لمثل

¹⁶ مجلة للنقاد والكتلي ص 203

¹⁷ نفسه ص 204

¹⁸ نظرية بونجيه في لغز لادبي ، صلاح حسن ، مصر : دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، 1985 ص 138
المواهب الأدبية - 33

الطلول النقاد

الامتياز البيوية في

الفكر الإنساني

والعمل الأدبي

هذه التغيير ويستتبع توارده انسجاماً معه . ومن هذا يتكون التغيير قائماً في حركة العاصر وفي النتائج المترتبة على هذه الحركة في إطار النظام المبني . وعلى هذا الأساس يمكن أن يعاد النظر في طبيعة العلاقة التي أقرها (أبو حبيب) استناداً إلى الفهم الذي أشرو إليه به يتوافق مع عناصر البنية التي أعيد النظر في طبيعة تشكيلها .

يعود مع ذلك لمناخية (التناقض) بين الحمرة والطلون الذي يشكل هجساً عند (أبو حبيب) ويبدو أنه مولع بتكرار دعوته لطلون إذ يجد شيئاً من هذه السمات كقولها عنه ، إنها عالم التراب واللعاء والبقلي والحرب ، عالم الظلمة والحدوء والانقطاع والعدم ، وهي تجسد للمركبية والتأثير تجسد عالم الحمود ومرور الزمن وسميره وعجز الإنسان عن التأثير عليه ، وهي مادة جامدة تمثل عالم التراب والزمان والتهدير والجهف ، وهي مصدر أسس الخ¹⁹ كما أنه موضع أبعد بتكرار دعوته للحمرة ، فهي (التمني ، تجسيد لرمز الاحتياض ، يقيها الدهر ، تجسد الحيوية والشموه ودعوية الحبة الحقة ، تتحول إلى دلي ثرية وصوء ، تسر القلب ، كرس سماوي يصيء (إنجوم ، نور ، بروج ، شمس) رمز الحصب ، بصره ، بصره ، متوهج ، تملأ الوجود ، كرس مليء بالشوة والقبطة والحب ، كرس التواصل والعطاء والاستمرار والقتنامي ، كرس التحول المستمر والحركة . كرس الاستجابات الانفعالية . الخ)²⁰

دما كيف نوهل ذلك إلى مثل هذا الحث الصمم من الدلالات ، فهذا لم يتمكن من تحديده خلال تحليل البانك لعلاقات النص ؟ وربما كانت مثل هذه الدلالات تصورات للباند أكثر مما هي نتيجة لعلاقات النص وفهم أبعادها .

ثم يرى الداد بكرر موقفه من الطلون / الحمرة ، ويلج من خلاله على النتائج التي يعرض لها كل مرة ، من أن الطلون تمثل عالم البلى والانقطاع ، والحمرة تمثل عالم الحبة والتواصل يقول : (تتكون جملة الأطلال من شخص (ب 1) و (ب 2) وهي جملة 1 موجزة 2 منقطعة لا استمرارية هبة ولا ديمومة . ولها تين الحصبين . لآلات عميقة على صعيد الرؤيا الكلية وموقع طرقي للتأدية / الأطلال / الحمرة منها)²¹ ثم يعود برسم بنية حملتي الأطلال وتمثي كل واحدة منهما بمشير ركني كما يلي:

النشاط الفني هو

التمسك الثلاثي النص

وصفه بأنه ولية

ثابتة وتداولها الطال

الإجمالي في ظلال

متغيرة أو أعمال

فنية متغيرة

¹⁹ ربيع . مجلة الفناء والفن . السمعت من 200 إلى 209

²⁰ ربيع . المسر نفسه السمعت من 200-209

²¹ نفسه من 213



وبعد أن يؤكد النقاد أن لبينة جملة الظلول في الشجر الثاني تركيب مختلفاً يروون منه الالتباس الحاصل في بنية الجملة الأولى ، ويصبح تمسيدا لموقف نهائي مسند يقول (وكلنا الجملتين منقطعة انقطاع تاماً عن جسد الفصيحة ، تتموضع في عرلة دهره وتشكل عائل مستقلاً بذاته لا أثر له في تكوين أي من عناصر البنية اللغوية للفصيحة . هذا الانقطاع عن توليد بني لغوية تمسيد لانقطاع الأطلال نفسها عن عالم الشاعر وانعدام قدرته على توليد أي من خطوط الوزي الوجوبية التي تملأه وعلى العكس من ذلك نصف ثاني جملة الخمرة التي يمثل تركيبها حصائص توليفية تفعل عبر البنية اللغوية للفصيحة كلها : نبدأ جملة الخمرة كجملة الأطلال ، بفعل أمر يوران بين الجملتين لكن فعل الأمر هذا متصل لا منقطع ، ومسند هي ه عطية عبر الفصيحة لا وجير على عكس فعل الأمر في جملة الأطلال ، بحلق استجابات عيفة في الفصيحة 22 وسوف نلوم

بمناقشة النقاد كيف عرصناه له هذا وببنا بالتمثيل الشجري الذي اعتمدته لتدبر حصائص بنية الجملة التركيبية ، وقد كان (شومسكي) ' (Thomsky) أول من اقترح هذا الشجر الذي يتيح تمثيل المعكوبات المباشرة (constituents immediats) ويظهر مختلف العلاقات القائمة بين عناصر التركيب ،

وانتماء هذه المكونات إلى فئات معينة ²² ونص من خلال معرفة موقع هذه المكونات وتوزيعها ، ومن خلال معرفة سماتها التركيبية والادائية . أحل البنية للتشجيرية ، يستطیع أن نتفهم طبيعة بنية الجملة . حل سياقها التركيبي غير أن (أبو ذيب) أعطى بعض القضايا التي كان من المفروض أن يعتمد في مثل هذه التشجير ، ولا سيما في الرزم الأول ، أن كان ينبغي أن يمثل الجار والمجرور (بالظلول) تحت اسم مركب حرفي . وهذا بدوره يتم توزيعه إلى حرف جر (البدء) ثم إلى ركن اسمي (الظلول) يتم توزيع هذا أيضا إلى تعريف (أن) واسم (ظلول) ، لأن مثل هذه التمثيل يساعد ، كما أشرنا ، على الكشف عن مكونات البنية التركيبية للجملة وتحديد خصائصها الأساسية بالظفر إلى هذه المكونات وسماتها المختلفة .

قضية أخرى تتعلق بالظاهرة التركيبية أعطاها النقد وأوقف بعض اللبس في تحليله هذا فقد كان أكد في معرض كلامه عن بلى الظلول وانقطاعه بأن (فعلى الأمر المرتبطين بالظلال) غننا / دع) لا بولان جملا مرتبطة بهما ²³ . غير أننا نجد في المشجر الذي مثل من خلاله مكونات جملة (غننا بالظلول) يربط به جملة (كيف بلينا) بحيث تظهر هذه الجملة في سياق الجملة الأولى داخل المشجر ذاته ، وكما فعل تماما في مشجرين آخرين مثل من حلالهم مكونات جملي : (واسفا / معطلة) و (انحر الذب / انه بلينا) والتي تؤكد كل منهما جملا مرتبط بها على حد قوله ²⁴ . فإذا كنا الأمر كذلك ، فإن جملة (عند بالظلول) ليست مقطعة كما يعزى ، وإنما ترتبط بها جملة أخرى هي (كيف بلينا) وهذا ما يزعزع بنية التحليل الذي أنجزه (أبو ذيب) فإذا أخذنا برأيه الأول من أن جملة (غننا بالظلول) لا تؤكد جملا مرتبط بها ، كان ينبغي ألا يصح جملة (كيف بلينا) في سياق الجملة الأولى ، داخل المشجر بأنه (كيف تكون مقطعة في الوقت الذي ولدت فيه جملة (كيف بلينا) أي مقطعة ومنصلة في الوقت ذاته ؟ وهذا لا يصح ، لأنه يؤدي إلى نسب البنية التشجيرية لهذه الجملة كما اعتقدنا ، بحيث يمكن أن تصبح مثلا على الشكل التالي .

الجملة الظلول في
نص أبي نواس هي
بنية معمولة عن
بنية صيغة كسلة
في الذيلية الشعرية
العربية

²² رجع لأهمية مرجعية وحرية وفر حد سعة حرية ، مناس ركز ، عاصمة جمعية متر سف ونشر و توزيع .

يوزن بنى من 980 ، ص 32 133

²³ جنبه هذه ونسب من 212

²⁴ لا يرد ، ر ، حد حول هذه القضية ، تلك من جملة (كيف بلينا) هي على من الظلول ، وجملة فعال مرتبطة بجملة (غننا بالظلول) من مصدر حل هو و صوب ، و عصبية هو عصب (عندما مد بين على ر جملة ر عند بالظلول) تؤكد جملة ترتبط بها وأوليس كما يذكر النقاد

²⁵ نص من 212



أما إذا ساربت العملية النظمية لهذه الجملة وفترضنا مع ذلك أن (كيف بلدي) واقعة على المحور التركيبي ذاته لـ (غيا بالطلول) فكيف نكون جملة (كيف بلدي) جملة ملتبسة استهامية ؟

إن ذلك لم يحدث لـ أوجه الالتباس فيها . هل هو التلبس بلى الطلول الذي لم يتم الكشف عنه في نص (أبي نواس) ؟ إذا كان هذا هو المفصود على الرغم من أننا نرجحه ، فإن رؤية النص التي يكشف ذلك من خلالها ، عالم الخبرة وعالم الطلول ، كقيلة بإزالة هذا التلبس ، ثم ماذا يعني هذا الميل من الدلالات التي تؤكد بلى الطلول ونسقاطها ، والتي أوردتها تلك ؟ أليست هي اجابت على استلزام جملة : (كيف بلدي) ؟

أنت ترى ، في جملة (كيف بلدي) وإن كانت استهامية ، غير أنها لا تحتاج بالضرورة إلى جواب ، لأن الذاكرة التාරخية والشعرية تحفظ بالجواب حول بلى الطلول وعدته ، ويحصل البنا الشعر العربي بجابات كثيرة حول عناء الطلول كقول عذرة في مملقته :

أقرب وأقرب بعد لم فوجئتم²⁶

جئت من قبل تكلم جهده

والإضافة :

قربت وحلل طهية سلف الأمد

وعار مئة بفخام ففسدت

حيث جرى وما ياتر من أعد²⁷

ولفت بها أسوأنا لساكتها

وعهد بين الأبرص:

تكتفيات تكتفب

أكثر من أهله ملحوب

²⁶ شرح مصنفات حشر ، صلحة حبيب شعوري ، مطبع ، مصر ، دار تأليف عديدة بيروت ، لبنان ، ط 4 980 ، ص 265

²⁷ نفسه المصنف ، ص 446 - 447

وهذا يعرفنا إلى أن جملة (كيف بلينا) يمكن أن تتفتح على تحصى (intertextual) بحسب
ومعروف يمكن أن يربط الألبان الذي كان (أبو نيب) قد قرره من جانب وأجاب عليه من جانب
آخر .

نعو- مرة أخرى للمقرب الذي عرصد له والذي يشير ذلك فيه إلى انقطاع جملتي الطول
عن حبس القصيدة انقطاعاً تام حيث يتموضع كل من الجملتين في (عولة بهرة) وتشكل عالم
مستقلاً بذاته لا أثر له في تكوين أي من عناصر البنية اللغوية للقصيدة - هذا ما كرر تبينة الطول
كل هذه العطفة ، وبنية الحمرة كل هذا الفراء ، فكيف يعيد ذلك تحليله كله تقريب على العلاقة
بينهما على أساس منهما تشكلان ثنائية ضمنية ؟ ألا يوجد في مثل هذه العلاقة قسر لمكوناتها ،
وبالتالي قسر للتحليل -اته وهذا أحكام النقد ونتجها ؟ فكيف تصبح معادلة النقد بين عالمين الأول
عالم الحمرة الذي يهيم بشموله وإساعه وحسوبيته ، مغالاً لعالم معروف منقطع ميت ليس له أية
فعلية هو عالم الطول الذي هو في حقيقته التحليل ، استناد إلى وجوده في بنية القصيدة لا عالم. إن
للمادة قد خالف بذلك ، ما كان قد لفته لدى دراسته للنساق البهوية في موضع آخر من هذا
الكتاب.

من أن الحديث عن تشكل نسق معين يجب أن يندرج عن توافر التمايز والتضاد بينه وبين غيره من
النساق³⁰ ، أما إذا فهمنا مثل هذا النسق على حركة للنهر وطعمي على بهية الحركات مكتسب بذلك
صفة لا بهية فيه نعتمد التمايز والتضاد بينه وبين غيره ، فإن الحديث عن تشكل مثل هذا النسق
عندئذ يصبح مستحيلًا³¹

نعود مع النقد إلى قصيدة أخرى أثارها في تحليله ، حيث يقابل بين (علنا / اسفنا) يقول
(إن علف / اسفنا ، يشكلان ثنائية ضمنية على صعيد حساسة التلقي لكل منهما (الألف / السف)
فالعناء يظل خرج ذات المتلقي لأنه فعلية صوتية لمعية ، أما السفيا فهي اسفل في الداخل لأنها
فاعلية تفرق وتمثل عززات³²)

يبدو أن النقد مغرم بالبحث عن الثنائيات الضمنية التي تشكل هجسه لأول مرة لا شك فيه
أن الثنائيات تشكل حصورا كبيرا سواء في الكون الشعري أو الإنساني أو الطبيعي ، ولكنها لا تشكل
كل هذا الحضور ، ومن هه ينبغي ألا يشار إلى وجود ثنائيات إذا لم تكن متشكلة حقيقة في بنية
النص ، لأن مثل هذه الإشارة ستكون قسر للعمليات الشعرية والنصية ، فالقدية التي عرض الناقد لها
لا تكفي في رأينا أي تضاد ، إذ لا تضاد بين العناء والسفيا ، لأن كل واحد منهما يؤكد الأخرى

³⁰ نفسه السطحة من 468 - 469

³¹ روبرت ر. بي. ليجون، محاضرات في النقد الحكري ، مصر دار سحر وفن مصر بيروت ، الجزء الأول 1978

من 294

³² بديلة للعناء والشكوى من 109

³³ نفسه من 199

وتحفظ على استمراريته فكيف يكون (الغداء) خارج باب المتلقي ، وهو ذو طابع اجتماعي يمثل إبداع الجماعة ويبنى حسب الانتشار والمشاركة ، وهو بالإصغاء إلى كونه فعلية صوبية لمعوية ، يمثل أبص دعاية وجدانية تؤكد رغبة الجماعة في أن يكون صوتها معصما . ثم إن الغداء صوت ، والصوت يمكن أن يدرس لأنه عبارة عن موجات تضطرب بعاليات الأثر ، وبالتالي يكون له تمثيل فيزيائي . ومن هذا فإن وجوده ليس خارج باب المتلقي وإنما هو داخل هذه الداء . لأنه فعلية استماع تلقائية وتمثل فيزيائي أيضا . وربما احتاج تلقيه إلى عمليات داخلية أكثر تعقدا من تلقي الحمرة وقد تنتشي النفس به مثلما تنتشي بالخمرة .

قضية أخرى أثارها الناقد ، قد لا يوافقه عليها أيضا يقول فيها : ' وجلي أن نقدية (أبي نواس) تقوم هد على نقل التصورات الأساسية من سياقها الديني المقدس ، من سياق التصور الديني للكون إلى سياق آخر هو سياق التصور الخمري للكون)³²

ولكن ألا يمكن القول إن مفهوم الخمرة وسؤالها بما وينرجح أيضا في إطار طعن ديني ، وربما أسبق من الديني ، أي أسطوري ؟ ألا يصغر نص (أبي نواس) حديث للكون الخمري الإلهامي الذي كان يقام في إطار طقوس معصمة بالتصورات الدينية ؟

إننا نرى أن النقديس في نص الشاعر قدم ومتواصل على المستوى الديني والخمري ، وربما على مستوى الطول أيضا ، بوصفها رمزا لعالم دينوي كان له قدسيته وربما كان (أبو نواس) قد أصغر تقدس (الطول) ليوضح عن نقدس (الخمرة) كما أصغر فاعليه نقدس الكون سبب فيصيح أيضا عن فعلية نقدس الكون حمريا . إن (القسي يسري الفترة ، وفي النهاية يساوي الحقيقة باعتبارها فلسفي سبيع بالكائن والفترة للمفهوم نفسي في نفس الوقت الحقيقة واليهمرة والمعادلة)³³

إن موقف (أبي نواس) الجنب الذي عبر من خلاله عن موقفه من بعض الرموز ذات الطابع القمسي ما هو إلا إعادة صياغة لموقف عميقة يحترقها الإنسان في حقيقته ، ونعبر عن الحديث للأصول الأولى التي كانت فيها هذه الرموز الأكثر فعلية في حياة الإنسان . فبما حدث واستقلت فيها دلالة هذه الرموز من دلالة قديمة إلى - دلالة دينوية في الدلالة الجديدة تظل تشع بالقنسية . إن (الدينوي ليس غير مظهر جنب نفس البنية التكوينية التي بني عليها الإنسان وكانت يوما مصى تتجلى في تهييزات مقدسة³⁴)

³² نفسه ص 201

³³ رمزية النفس والاسطورة . مرسيد بن مخرمه بهاء حبسه بحرفي أحمد عبد عو و نوريع ، دمشق ، سوريا ، ط 1 987 .

ص 14

³⁴ نفسه ص 9

وفي النهاية يمكن أن نصنف مرمع كل ما عرضناه ، مقتصرين مع ذلك أن الثانية الصدية
 بين الطول والحزوة قائمة في النص ، أن الدافد أخطأ في تبيين أثر الطول وما عديها: الحجة في
 نص (أبي يوسف) لأنه بالنظر إلى هذه التثنية التي ينسب الدافد تحفيله استندنا إليه برى أن حركة
 الطول هي التي تعقب بحركة الحزوة لكي يكون لها مثل هذا الحضور المعلي ، وأن فعل الغاء
 (عند الطول كيف يلينا) وإن كان فعلاً منعطفاً لغويّاً على مستوى النص ، كما يذكر الدافد ، غير
 أنه متصل في الذاكرة النصوصية ، فصحة إلى أن يقع (شرب الخمرة) إنما يتأكد من خلال الغناء
 على الأطلال . وفي العناء ، كما نرى ، يعقب على مستوى بنية النص اللغوي ولكنه يبقى متصلاً
 على مستوى طبعوس الحزوة أي على مستوى الرؤية التي يؤسس لها هذا النص.

القصص : " الكلباب " أبي نواس

- 1- قلنا بطول عجب يايتا
- 2- من سلف خلقها كل شيء
- 3- له لكل الدهر ما تهيم منها
- 4- فإذ ما دبتيتها فبهه
- 5- لم شبت المستحكة عن ليل
- 6- في كل من كان لهم
- 7- سلفها مع سلفها خلقا
- 8- أو ترى العراب حينها من بعد
- 9- وفزال يابرها يولان
- 10- كلما شئت حتى يرضع
- 11- عرش أودام لي غير أبي
- 12- أدر تكلم من أن سلفها
- 13- يدع الفكر الطول إذا ما
- وإذا نطقه التمام لشربنا
- يايتمى مخور أن يوترا
- وتبلى أيتها المختوما
- يبتع الكف ما تبيع العوياء
- أو تجمي لي يد لا تتيب
- جاريات . يورجها لهايتا
- أولئك ما قرين يقرين أولئك
- لث القوم من لذة يسطقونا
- كاهبات يورجها قاهر أولئك
- يتراء قلب كسرور خيونا
- حلقه مكرها " ، وخلق الإلهنا
- والقر الدقة إله يابرها
- دليته تلتس يسرة ويمينا

إن القديمي
 يساوي القدرة ،
 وفي النهاية
 يساوي الحقيقة



العيون

في الشعر العربي

محمد جميل الخطيب

«الإنس والعن، وكلُّ مجد درهما صغير، إنما هما كالعين والبصر أغلاهما رؤية تعكس
الألوان أجيحة فرائث، قدرة قادرة، ولأكبر من الخلق سر الخلق الذي لا يدرك

إلى الشعور بالجمال وشوقه، راسدن في «إنسان لا يتوقف عن تسعة وعيه وبحث لإنسان
من الجمال كما يقو جيلسون»¹ موضوع رغبة وحب، الرغبة في أن يحقق ذاته في عالم مؤسب
متناسق، وحب أن يرى نفسه فيه فاعلاً مبدعاً بمعرفته لقوانينه بنظام حركته ويطوره ولو تأمك
النظريات الجمالية تنكّزف لديها فكرة جوهرية موهبة: أن الجمال يمتد بروحا إلى الكمال المتحزّر في
قليل أو كثير من قو، الوجود المادي أو على الأقل الساعي إلى توحيد ظواهر الكرب في مفهوم
شامل مثالب العناصر.

العين حاسة البصر² وللرؤية والجمع أعين وأعين وأعينات الأخيرة جمع الجمع والكثير
عيون وتصغير العين ضريبة ومنه قيل ذو العيينتين للجسوس. والعين الذي يبعث نيتجس العين،
وأعين تقوم أشرافهم على المثل بشرع العين الحسة والعين يتدوع الماء، وعين الشمس 'نعاها
والعين؛ المال الحاصر وعين كل شيء؛ حيازة، ورجل معين وعيون؛ شديد الإصاية بالعين وفي
الحديث لا رقة إلا من عين أو حقه.

والعين؛ عظم سواد العين وسعتها وأنه لأعين إذا كلى ضخ العين واسعها، والأكنى عيائه
جمعها عين ومنه قيل ليقر الرخش عين حوز عين.

إن للعين لغة خاصة³ ومن يفهمها يدرك علما كثيرا في وقت قصير، ويفتح عينيّه على
أفاق جديدة من ثقافة العين وثريبتها.

فالمناظر الطبيعية، والألوان المنسجمة، والوجوه الجميلة ثقافة بصرية متمعة يمكن تعليمها
للأطفال قبل بلوغهم مرحلة الكلام، لأنّ تلك يكثر أهم إحسملت جمالية ميكرو يريدهم في مهودهم.

الهوامش:

جينسون¹ EGL SON، منشع من هرن جيب، مريخ 1963، ص 99

² - نفس العرب، الجزء الثالث عشر، ص. [30]

³ - د. أسعد علي، مسرح النسل واللعب، ص 157-158

عبر شرحوا للحياة، ويتكلمونها بحيويتهم وهم صامسون واللغة المرمية تترب العيون على الرؤية والتميز
فإننا كبر الصغار ظننا لهم نريدهم قوة تحمي العيون إلى آخر العمر سطوة نفاد

إن رؤية العيون يعطي صاحبها ثروة من الحب والجمال تتوي كثيرا ما يكسبه عن طريق
سواهم الحواس جميعها مهمة في حياة الإنسان غير أنك يطرده واحدة من عين مثقفة جميلة تقرأ ما
لا يقرأ في كتب عتيقه خصوصا اذا كانت العين الأخرى ذات ثقافة عليا من المستوى ذاته. وقد طعن
شعراء الحكماء إلى ما نقرزه العيون من العلاقات الإحصائية فقال قائلهم:

وهي تترك من علي مصطلها إن كان من حزينا أو من أدهيها

ومن أوصاف العين المسحجة العيون وهو انكسار النظر ودنوه في أصل الحلقة وهو محي
وصفهم للعين بالمرضى والستقم، قال ابن ميادة:

وتظن من ظل الفكر يهين مرضى يغاطها الضحك صاحب

وقال عبد الله بن جندب:

ألا يا عبد الله هذا فؤادك كذلك فؤاد غياث فؤاد كذا

فلما يرمى إلى مثلك غريفة مريضة جان العين والفرقة سعل

وقال أبو نواس:

سجدة كز اللط تصيب لها قربة عهد بالذلة من سقم

وهذا الفخر والدين هو الذي قصده من شبه العيون بالترجس، ألا ترى أن ابن مسنر 6 على ذلك بقوله
وسنن قد طرق القمل جفونه
فمعنى بطلته يقول الترجس

وهو الذي يقول:

عليه بما تمت العيون من العوى سريع يكسر الكلمة والقلب جراح

أفخرج لطفني بعين مريضة كما إن مثل سيف وقطع قطع

كأن كل أحدهم.

لقد كتبت عيون قلبه فينا يبعث من خلفه وهي سدا

وكفنا الكود إننا ألقينا يسم من فسكتها للورد

■ اشتوى في
الطفلة القليلة لا
كثيراً يشبه العوا.

6 - محمد بن سعد الكوفي، قصة الخوارج ومحنة الخوارج، ص. 283
7 - ديوان أبي فراس، مسبق سعد عبد السيد العراقي، القاهرة، ص. 542
8 - علي أحمد سعيد، ديوان الشاعر الخوارج، ادونيس
42-ملفوظات الأديبي

ومن محاسن قنع 77 أيضا الدعج. وهو شدة السواد مع سعة الحفنة. وتترج. شدة السود وشدة اللبس. وسجل.
معه مع جسمها. المدن سود جلوسها من غير كحل الحور قناع سوادها فوطف. حول أنفها وتلمعها. الأشبهة حمرة
في سوادها. ورجل مأزور العيون. ٨. كانتا في شكل التوريق. والسمن يسمهم في الحب. تنقل. وهو ميل الحفنة في تنقل إلى
الأنف. فشد التلمع في فلة الحفنة.

انتهى في فطنة القمل

لا كثيرا يشبه الحولا

فمن منا لا يحفظ موشحة لسان القديس بن الخطيب^{٢٧}:

جاءك قيثابا فاثبت في

يا زمان الوعد بالآندلس

لحور العقلة مصون القمي

جل في القفس مجال القفس

معد سهم الخسفي بذي رمي

بفراخي تيلة المكارم

وموشحة ابن زمر^{٢٨}

وشجل القفس والقفس

يا له يا قامة القضيبي

وإله القطع بالخور

من ملك الحسن في القلوب

يرجع قلبك له سكن

كم تشن لك لي الطوقا

القلب بالخروج ما سكن

يسأ من لعلته سورا

قال الأصمعي^{٢٩}: ما وصف أحد العيون بمثل ما وصف به عدي بن الرزاع العاملي في

أوله:

فلقها بوزن القسام أحوها

عجله نحر من جلال جسم

ومثل قصده القاسم فوكت

في عجله بطة وأيس بلكم

يسعد بقتل الرجال حيوها

وكلور بوجتها بروح طعم

أما العيون الدعج العربية لأصيلة فقد حاول أبو حررة (جزير)^{٣٠} أن يوحى بسحرها حين

قال:

لقد تكلفت الورى حتى تهيمني

لا استطيع لولا الحب إسماعا

إن العيون التي في طرفها حوز

فلما لم تم يمين فلما

بسر من ذا قلب حتى لا حرد به

وهي لنفس خلقك قد إسماعا

^{٢٧} - أبو منصور التلميذ، فلة الحفنة وهو العربية، ص. 121-122

^{٢٨} - جودت أفركاني، في الأدب الأنطلي، ص. 328

^{٢٩} - المرجع نفسه، ص. 338

^{٣٠} - ديوان الشعر العربي، أندلس، ص. 388

^{٣١} - ديوان الشعر العربي، أندلس، ص. 416

ويقول الشاعر أبو خنيس في المثنى بطله.

ألقى ذلك ريمته فالتصقته	سهل من جفونك لا تفتني
أولئك لا يلقى سوى الحبر	يؤن ولا سوى الألف ريش
أسير لؤده مهجته فطعنني	سهما لا يهوت ولا يحش

ويقول الشاعر في العين الكحلأه:

كألهما محروقتان باليد	وما بهما غير الملاءة من كحل
ويقول أبو جهميري:	

أل تالين تظفوا زق الظبي	وتفروا لدرس قلب مجاهد
لا تصبوا كحل الجفون بزلقة	إن ألهما لم تكتحل بالإفد
ولستمع إلى شوقي ¹² وب فهمه من لغة العيون السود عندما تحطمت اللغة المسموعة	وتحطمت لغة الكلام وغابعت
جاءني في لغة الهوى حينذاك	

وما هو في ليدان في بلدة تكفي به صيده سحر الجحور فيقرن

السحر من سود العيون لآفته	والإيلان يملأون سقته
الفرجات وما تفرق دمايته	يصدح بين الضفادع دميته
لما صلت المولقاتي للهوى	العاريات به وكنت سلوته
أشارت فهدب نعل فلما	يحيي طلعين بنظرة ويسوته
والن كحل من مها بكفة	ظقت محالره لعي وطفته
أد جاء من سحر الجفون فصانتي	واليث من سحر العين فصانتي
لمحني في واپس أول جرائد	ولنت عليه محنتي فقتلته

أما العيون الزرقاء الواسعة التي تحكي بريقها لون السماء والبحر فيقول الشاعر بدوي

الجيل

في ملكية سموات يهيمها	من الشار القور لسطاد واحدا
وروة لك راح هدم برشها	حتى ترتع سحر في مجاد
كبي والشرقة الشكاج فلهكة	فوت طحين فادي فشاء الله

¹² - للشوقي، بعد شوقي، فخره الثاني، ص. 150
44-الموقوف الأدبي

موله فيه ما لين وتجمته

موله فيه ما فيس وابلاته

وفي حديث ذكره أبو الفرج الأصفهاني في كتاب النساء 33:

قال رسول الله (ص) **تَوَزَّجُوا الزُّرُقَ، فَإِنَّ فِيهِمْ يَمْنًا**، وقال معاوية لصخَّار العبدي **ابك لأزرق**، فقال له **صخَّار: والبخاري أزرق** أخذ الشاعر فقال:

لعله إن قلنا بعملة زُرقة

كانت حناني الطير زُرقي حبلها

ويقول القواواء النمشقي 16:

يا من هو ضام في تكوين جلكته

ومن هو ضام في قدام مقلته

ومن يزُرقة سبل الخلة طلي في

والصيف ما قلعه إلا بزرقة

ألمت إسلان حربي إن يوم قد

جاءت صباخته في بحر دمه

توحي العين بالبحر عمقا وانساها وحركة وارتحالا. وعلم العيون عالم يختصر الطبيعة وكلها
حاف الشاعر بزار قبيس 14 من الصباح أو التوار سعى إلى أن يرسو في مرفأ عينها الأزرق:

في مرفأ عينه الأزرق

ركض كخفاش على الصخر

ستشقي رائحة البحر

ياعود كصفير مرهق

غير أن العيون بصفتها تقف فوق الزمن وربما قبل الزمن فهي نوع من الأزرق:

لما عينه إذا كتمتها

فلم يدم هدمه فيلأ يحصر

لما يخرقه تجرعي قهوما

زمن كساقلي عن زمن

ما المصليح التي تلي في

لتعني حينه إلا بآثري

والعيون الخضراء تستمع إلى وصفها في شعر المنيكب:

صمك خابنا نخبنا ساعة الصخر

أو شراقتن راح يلقى ظهرا القمر

عينك حين تبصن عروقي فتروم

¹³ - النمشي، قصة الشعر، الجزء الأول، ص. 288

¹⁴ - مجلة الموهب الأدبي، العدد 857، ص. 1975، ص. 38

■ كليهما

مكتولان يتحد،

وما بهما غير

الملاحة من كحل

وترقص الانواء كالقمار في نهر

البحر الحصراء - اب مدى ريتي، بحيرة حصراء، عريشة كملتي محتصر الطبيعة وتحتويها
عذراء ومشاورير، وصيف حبرا حصب المواسم
المناء مادية لكن فيه شلال، النجاش هانتان لكن هيهب ألوف الصور شروق عليها .
ويريق المنيبين يحلف ابتداء الشاعر برار قباني الى م هيهما من افتتاحات على افاق متجددة

المساء اناك فيروبي لذي	وهيئة هواء الصبح
ولما مثقل بينهما شدة	هيئة وشوه ظلم
وهيئة برابا الكسوف	ويحترق وايت من البحر
وقلتمات على صبح هي	جاري تست بول كجزي

الحصرة الجميلة براها في البحر التي وصفها الشاعر راشت حسين¹⁴، هي قصيدته القدس في
عذراء:

اوتن هيئة ليلي	اوتن هيئة توالي
اوتن هيئة كمنى القدس	كمنى الف قل
وجريح اوتن هيئة كسري	
وجميل مثل حي	
وطويل كاعتقلي	

أما العين الحامسة صعد بالله منها ووقاها الله ولياكم شرها تقول العرب رجلٌ معين ومعين إذا
أخذ بالعين وتقول للعرب: إن العين سرع بإذن إلى أرضها وباترجال إلى أسقامها، وقال النبي
(ص): كوا سبق القدر شيء لمسبقه العين، إلى العين حق،
والجاحظ¹⁵ لا ينكر أن يفصل من العين الصديقية إلى الشمس المستحسن أجزاء لطيفة تتصل
به وتزكّر فيه فيكون هذا المعنى خاصية في بعض الأعيان كالخواص في الأشياء ويهدأ الصند قال
الأصمعي:
رأيت رجلا عبداً يسمع بكرة تحلف فأعجبه سحبا فقال: أين هذا؟ فقالوا الفلانية البقرة أخرى
بوزرب عنها فهلكنا¹⁶

في ملكك
مناوات يهددها،
من اشقر اللور
السطاد وحلاو

¹⁴ مجلة لورس، العدد 66/65، عام 1988، ص 154
¹⁵ - الطبرسي، مجمع البيان، ج1، ص 249
46-الموقوف الأدبي

قال الأصمعي وبسمته يقول: إذا رُبِيتُ الشيءَ عجيبِي وجئتُ حوارةً تخرج من عيني وعما
 فَرَوِي أنَّ العربَ قديمًا قبلَ الإسلامِ كانَ الرجلُ منهم إذا أراد أن يَصِيبَ صامِجِيه بالعينِ تجرعُ ثلاثةَ
 أيامٍ ثم كان يصفه فيصرعه بذلك. "وبهذا المعنى قَدْ التُّاعَرُ العربيُّ:

برميك مزلقة الجوى يخرقها وتكثرت لك نصل بل قرصي

وقال آخر: ١٨٠.

يتكثرون إذا التُّاعَرُ في مجلس نظراً يزل مولايه الأقدام

وقال آخر:

وجندوا إليه بالتمويذ وفزلي فصبوا عليه الماء من ثمة القدس
 وفلوا به من عين البون لظرة وأو الصلوا فلوا به عين الإيس

وقد نقل المسعودي عن الجاحظ أن النومة لا تخرج بالتهنئة خوفاً من الحين لأنها تنظرُ إلى
 حساءه.

وخوفاً من عيون الحساد عند التُّاعَرِ نوك الحين الضمصي إلى قتل جازيته وبعد ذلك يدم على
 ما فعل:

يا طعمة طمع الحميم عليها وحي لها أثر الردي يبدوها
 رويت من نمها فترى ولطفاً روى الهوى شفتي من شفتيها
 فوحل لطيفها وما وحى الحمصي شيء أحز على من سطيفها
 ما كان فكلها لاني لم تكن الخشي فأن سطط فكلها عليها
 لكن ضللت على الحورين يضلها وفلت من نظر الصود إليها

■ عذبة غابتنا

لحبل ساعة السحر

أو شرافان راح ينادي

عنه القمر

فلينبت عن العين الحاسدة إلى العين الساحرة التي تزداد حسداً بزيادة الفطر إليها على حدِّ
 تعبير أبي اللؤاس:

يربك وجهه حسداً فأن ما زنته تقرا فأن كيف السحر من حد جفته
 فأن هروتا رأى فتر هيته فأنسني سرا وتلطفتي جهرا
 وساعة العيون ما تحسن السمر فأنى امرؤ البيت لا لشرب الفمر
 وهك استقي من طرفها فمر طرفها ترود هوى الشرب فانيه شرأ

* - المرجع نفسه، ج 10، ص. 343

29 - لفرطاني. لجمع لأحكام للزلي، ج 18، ص. 161

إذا ما أدرك الثاني، نلّي يطرأه

فما ظنهم غمراً وحظاً من سمر

يقال: بِن المرأة أن كانت ميفصةً لزوجها فابنة ذلك أن تكون عند قرينه منها مرتدة النظر عنه كأنما تنظر إلى إنسان وراءه، وإذا كانت محبة له لا تنزع عن النظر إليه قال المبرد: أرست أن أعلم كيف حالي عند امرأتي فالتفت وقد نهضت من بين يديها فإذا هي تكلح في قفائي (أي تكثر في عيوني) تجوز الصلاح الصفي:

يا عفتي على من محبتي

كأن سمر تنظر فأخسرت فيه كفي

يأخذ قرأني ودعه نسب ملكها

لا أترجم نفسك بين السهم والهدف

ويقول أحمد شوقي¹⁹:

لك قد سجد الهان لك

ولم لك أن لكته الزبي

ونملا من مطي سمر

جمع الجمل سهادا وهي

ومن معانيب العين²⁰: الخوص صيق العينين والخوص غزورهم مع الصيق وغلط الجعي الأعلى الستر انقلاب الجعي الفمض أن تسيل العين ويرمض الجهر ألا يبصر بهراً المثلث ألا يبصر ليلاً الحر: أن يبصر بمؤخر عينه والحررة: انقلاب الحقة نحو اللحاط القبل أن يكون كأنه ينظر إلى أنفه وهو أهر من الحوب الحش صغر العينين وهشف البصر. الجعي مسد في العين يصيق به الجعي الوش: صيق العين وهش البصر. البهي: أن يذهب البصر والعين منكشفة. الكمة: أن يرك الأتمان أعصى.

فصاحب العين الحولاء يقول:

نظرت إليها والرقبي يلقاني

نظرت إليه فاسترحت من الحن

ويقول مزاحم الحقيقي²¹:

أبي لئن يرد انت من لاج جهور

أبي فشم من اعلم ملاء باقر

يخشاه من طولي فثلاثاً كالتا

يها رط أي طارها مثقال

شمي العلي حتى إذا كنت العلي

جوي وأنت من تمها مفايز

ولقد كان أعز لي يمشي معاً فقال أحدهما:

أيسره فبعضنا شوي

أيسره فبعضنا جوي

وتذهب يلاتا رجل خوي

وترجع يلاتا رجل خوي

هـ. لون صايكه

لعل لون صايكه

لواني

¹⁹ - سرقيات، الجزء الأول، ص. 117

²⁰ - التلماني، منه اللغة روس العربية، ص. 121

²¹ - ديوان الشعر العربي، أموي، ص. 460
48 - ملحوظ الأدبي

وقد تصابَّ العين بالعدس من كثرة البكاء، يقول أبو بكر محمد بن زهير الإسفيلي²²:

ما لعيني عثيث بالظفر

فكثرت بهك سود القصر

وبدا ما شئت فسمع جوري

عثيث حزائي من طول البكاء

ورائي يهضي على يهضي مني

وللظفر أبو ع²³: فإذا نظر الإنسان إلى الشيء، بمجامع عينه قيل رمقه، وإن نظر من جانب أدنه قيل لحظه من نظر إليه بحيلة قيل: لَمَحَهُ، فإن رماه ببصره مع حدة قيل: حذبه.

وفي حديث ابن مسعود "حُذِّثَ القوم ما حذَّوكَ بالمصارهم"، فإن نظر إليه بشدة وبحدة قيل أَرَشَفَهُ وأَسَفَّ النظر إليه، فإن فتح جميع عينيه تشبه النظر كَرَفَ. حتى وإن سقط حمالق عينيه قيل حَمَلَقَ. فإن عره لحظ الحذوه قيل نظر إليه شورا وإن نظر بعين المحبة قيل نظر إليه بطرفة دي. علق وإن فتح عين مبهدة، قيل جمع وإن فتح عينه لا يطوف قيل شحش. والإشارة بمؤخرة العين الواحدة بهي عن الأمر، وتفتريها علق بالقبول، وإدامة نظرها تقيُّ على التوجع والتأسف وكسر نظرها أية الفرح.

والإشارة إلى إطلاقها سلب على التهديد، وقلب الحنقة إلى جهة ما ثم حرفها بسرعة تنبيه على مشر إليه، وإذا نهى الرجل للبكاء قيل اجشش من امتلأ عينه دموعاً قيل: انجروقت وتزرققت، فإذا سلب قيل: -معت، فربا حاكب دموعه للظفر قيل همت، فإذا كان للبكاء صوت قيل: سحب ونشج، فإذا صاح مع البكاء قيل: أعول يقولون بن يزيد

ملاؤه فرثها بعيني وفاتي

أسفكت ربي من طول مقله

حتى يهزك بها نعل هزتي

والكون في لهيب الجحيم وقرتي

الحواس الأربع أبواب إلى القلب ومناقب نحو النفس؛ ولكن العين ألتصها واصعبها دلالة فهي رفد للنفس الصادق؛ وإليها الهادي ومرادها المجلوة التي تنف بها على الحقائق ومير الصفات، وتكفهم المعسومات وقد قيل ليس الصغير كالمعاني.

بما أن النظر من علامات الحب؛ فالعين باب النفس وهي المنقبة عن مراتبها والمصبرة عن صمايرها وكثير ما يكرر لصروق الحب بالقلب من نظره واحد فالتداع يوسف بن هرون كان مجتازاً عند باب المطارين بخرطبة، وهذا الموضع كان مجتمع النساء فزأى جارية أخذ بمجامع قلبه، وتخلل حبها جميع أعصنه فانصرف عن طريق الجامع وجعل يبعثها فلم نظرت منه مفعداً عن الناس لا فمة له غيرها انصرفت إليه وقالت ما لك تمنني وزاني فأحمرها بعظم بليته بها فقلت له دع عك هذا، ولا تطلب مصيحتي فلا مطمح لك في البتة، ولا إلى ما ترغبه سبيل

²² - د. جريت التركفي، في الألب الكندي، ص 322

²³ - ضة قلعة وسر المروية لأبي منصور القماني، ص 123-125

هناك - إني أفتح بالنظر - فقالت ذلك مباح لك. هناك لها يا سيدي أجرة أم مملوكة؟ قالت مملوكة. هناك لها - م اسمك؟ قالت حلوة قال: ولم أنت؟ قالت له علمك - والله - بما في السماء للسمكة أقرب إليك مما سألت عنه فدع المحدث قال يوسف بن هارون ولم أرها بعد ذلك ولا أدري أسماء لصحتها أم أروى بلغتها وإن في قلبي منها لأحر من الجمر.

ويقول ابن حزم (طوق الحصاة) فمن أحب من بطرة واحدة وأسرع للعلاقة من لمحة حطرة فهو لا يزال على قلة الصبر ومحبو سرعة السلو وهكنا في جميع الأشياء أسرعها نموا أسرعها فناء وأبطأها حوث وأبطأها نفاث

سألت عن ذراعي الحب التي	رايت الحزم من صفه الرشيد
رايت الحب قوله قصدي	بعينه في آواهير القنود
فهبنا نت مقهط مطلي	بنا قد صرت في حلق القنود
عناقر بضمضاج قريب	فتل غلاب في بحر القنود

والنظر إلى الوجه لحسن عيادة لأل ثواني بهول سبحانه حلقه
روي شرح بفارعة الطريق فقيل له: ما وقوفك؟ قال: عسى أن أنظر إلى وجه حسن أنقوى به على العبادة.

وقال رجل لامرأة هلا اكتحلتي. فقالت: خشيت أن أشغل جزء من أجزاء عيني عن النظر إليك

ومرأ أعرابي جماعة من بني نمير فاداموا لها النظر فقالت: يا بني نمير ما فعلتم بقول الله تعالى.. قل للذين آمنوا منكم ألا ينظروا إلى ما هم مشغولون؟

ويقول الشاعر:	لأعين الطرف إنك من نمير
فلا كما يظن ولا كما يرى	على الميزان ما وزنت فيها
وأن وزنت حرم بني نمير	

وحين عرّض المدينة الديلمي لنظرة صاحبه عثر عن فمهم غامر من الأهاشي الموصية
اليمامة التي وصلت إليه وببها. أنها تصبى الزاهب الذي جد فيها كل شيء يشده في تنبيه. يرى فيها المرشد وإن لم يرشد²⁴

الله وهات ابقتي	مفرت بصفه شان مغريب	لحوى لعم فمكتن سلك
من طرفها حمر	نظرت إليه بعبارة لم تفسدها	نظر السليم إلى وجه الحرد
طرفها، فإني أعرق	أو أنها عرضت لالنظر وأهوى	يفشى إليه ضرورة مملوك
أبت لا اشرب الخمر	أرنا أيتهاها وحسن حياها	ولفقه رشدا وإن لم يرشد

24 - شكري، فيسر، بطور لا تزل بين عجمانية والإسلام، ص 144
(50) غلام قلب الأديبي

بين العين الذكية هي العين التي نعرف كيف نخدع قلوبنا. يقول أبو النخيس:
 فإما ما اتقيا وقوسا يمحس
 فوس لنا رسل سوى طرف للطرف
 فإن فخر الواشين فزته بتأخر
 وإن نظروا نحوى تأخرت إلى هلك
 ويقول عمرو بن أبي ربيعة:²⁵

وقل: إذا ملكه الشعر سارنا
 إذا جنت لأهلج طرفه عيننا
 لما تسخمي أو ترهوي أو تلتكر؟
 التي يصورنا أن الهوى حيث تلتكر

ولنستمع إلى الشاعر أبي الحسن علي بن عبد الغني الحصري حيث يقول في قصيدته المشهورة:

يا ليل! صفى متى كده
 ركة سمير ليلك
 تلت بلالي ذي علف
 نصبت عينك له شوكا
 صاخ وفكض جني فيه
 يمشو من ملكته سوكا
 أبريل دم فمشق به
 كذا لا تكتب لمن تكت
 يا من جنت عينك دمي
 طلك الله أحرقنا بنمي
 أفرق الساعة موحدا؟
 لست ليلين يرند
 هوقت الفاشين يشرد
 في الكرم ليل تصيد
 سكران ليلك مريد
 وتلن نكسا يند
 وأويل لمن يتكده
 عينه ولم تلتك يند
 وعلى خديه ليلند
 فطعم جفركه تهمند

عازمها الشاعر أحمد شوقي²⁶ بقصيدته:

مضلك جفاد مرقده
 حبران القلب مطبه
 ويكده ورخم عوده
 مفرغ العين مسنده

فأصبح للشاعر إسما حيل صبري قائلا:

شوقي جود في الشعر وال...

عرد شوقي:

الله وحده الذي
 ودعه نصب ملكتها،
 لا ترم نفسك بين
 انهم والهدف

²⁵ - د. شكري فوس، شعر النثر بين سابعه و لاسله، ص. 341
²⁶ - أحمد شوقي، الشوقيه للجلد الأول، ج2، ص. 122

تأمرن قلب يبق له

وحظا الباطح معده

ثم أرتب الشاعر وأى الذين يكن:

زبدى فيها إرد كذا

كللى إن رث لوزده

فأوى إن يأت بشاحه

سوري إن جرت بكذا

كللى صا خمسة كذا

فراي مع حركه يرمته

لو تأمل الإنسان في عينيه والمقدرة التي أودعها الله فيهما لتعلم أمورا كثيرة. فالمعين يرتفع الإنسان إلى السماء بلمحة، ولو فكر بملك لمعرب أن عينيه تكفيه على طريق المقدرة فيه، وكلهم من الطموح ليدرك الأبعاد المتباعدة في وقت قصير.

في سورة طه آية 39 'وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي'

يصنع الله عبده ورسوله على عبده أي يربيه محفوا به يته وحفظه وإكرامه وجمال التصوير في الجمع بين المنظر فحسي والمنظر النفسي، فالعين محفوفة بالأجفان والأهداب والحواجب لأنها حساسة وأكبرها وعليها تقوم الصلابة القروية

هذا إشارة إلى الأولى²⁷ يعني أن من تربيتهم لهم علما حق الرعاية والحفظ كما لعيوب وفي ملاحظة التكوين الجمالي للعين نرى أبة رعاية الهية أحاطت بالعين فكوسه من طبقات، وعطفتها بأجفان، وظللت الأجفان بأهداب، ورفعت فوقها ستار الحاجبين. وإشارة ثانية تعني أن الإنسان

الذي تربيه من العين سريع الخطب وهذا الإنسان من العين قدرة خفية إنه رحمت تتطلق في الأبعاد وتترك ما في الأفاق، وتضميه ما في النفس.

هذا سر المنهج العيني الذي يحمل العشق على القول 'أحببته من أول نظرة العين والعمى حسبهان. وانفوس المتعشقة للحب تجد في العين ينبوع حلا ومحبته فتلقى ذاتها إليه لتزوي من نظاما.

وفي ظلال العيين يتعلم الإنسان معنى الحب، ويتبسط الأثرار أيدبه للتسليم، ويركض العشب على إيقاع المتنبئ:

لأنيه ما يلقي الفراء وما لقي

والحب ما لم يبق علي وما بقي

وما كنت ممن يمشي الخلق كبه

والن من يمشي جفونك وشقي

علي من الصبي:

ينفسي حفاة ما تلثث

بجامل حقي طعت عيك يثقل

ولم أفرق فشمس في صمطه

فما كنت من مهجة فهي تترك

النفوس

المتعشقة للحب تجد

في العين ينبوع

حلا ومحبته، فتلقى

ذاتها إليه لتزوي

من الظما

27 - د. سعد طي، مسوح الجبل والحب، ولقى، ص. 164-165

52-ملفوظ الإمامي

وما أجمل ما ناجى به الشاعر علي الناصر عيسى محبوبته²⁸، لا لأنهما حورلوان دعجوان بل لأنهما عميقان بأموال الحب:

في أشهد في عتقك ما جمعت هي الطليعة من يداغ قان
ففيها غرا الآيات مكتسفا سر قوري أهما وحبي وقراني
ومنهما مصدر الإلهام يرسمي على جنتيه فوق نظم الفاني
فغير في علم الأنعام متهيجا مجرنا من تباريعي ولدراني
فأنظري وتثن في تهنده يزو أوك بتكليم وليماني

ولنستمع إلى الدكتور إبراهيم ناجي يرسم عيسى محبوبته²⁹:

يا للظهيرين في عيرك إن أهما بلشوقي يومس خلف إمداء مصر ما
كأني ناطق بهرا وعاصفة وزورفا بالاد المجهول مرتكفا
أين من عيسى حبيب سافر فيه بل وجمال وحياء
والآن الخطوة يمشي ملكا فلكم الحسن شهنش الكبرياء
عنى السمر كلفنن أربا ساهم الطرف كتمام المساء
مشرقى قلعة في منطقة ثلة قور وتكير السماء

وسعود إلى أمير الشعراء نوبلي لقراء يستحيث بالمفتول للذائب ويستحيث بالخرال للشيخ في قصيدته نهج البردة³⁰:

ريم على قناع بين قهان ونظم نعل سلك دمي في الإتيار كحرم
رسي قنشاء بعيني جوتنر لسا يا سلك قناع عركه سلك الأهم
نما رما حشكتي أنس لافنة يا ويح جيتك يفسهم كدي يسم
يا تاهن طرف لا نقت الجوى لها سهرت مشك في حلف الجوى هم

لحسن في الحق الرواني، وسر المعادة في غنبا تجلوه عيدين على حد تعبير شاعريا البديري:

ويا أنسى عيذك عن يمين وحسي قد عيذك بك الإلهيا
لعب الحسن في الحق الرواني وفي ثار قلعة وفي لهما

²⁸ - حلال البديري، السيرة الذاتية، ص 69

²⁹ - أحمد المصمم بالله، مديني شاعر الوجداني، ص 66

³⁰ - نشرهفت، السجل الأول، ص 190

سُرَّ السَّعْدَةُ فِي الْعَمَاءِ وَإِنْ خَلَّتْ

تَجَلَّوْهُ مَعَهُ حَتَّى الْكَافُورُ عَيْنَانِ

وَهُوَ فِي فَصِيذَتِهِ (حَالِقَةً) يَرْتَفِعُ إِلَى عَالَمٍ مِنْ رُؤْيَى الْعَيْنَيْنِ مَسْمُورِ :

رَافَعَتِي بِجَنَاحِي قُدْرَةً وَهَوِي

لَعَلَّكَ مِنْ رُؤْيَى عَيْنَيْكَ مَسْمُورِ

تَكُنْ مِنْ صَفْحَةِ عَيْنِي بِإِنْ مَسَاوِرَ

أَخْلَقْتُ عَلَى سَلَمَتِي مِنَ الْبُغَاوِرِ

لَا تَفْخُخْ لَتَوَدَّ بِشَاظِلَةٍ حَتَّى تَخْجَ

حَلْبِي عَلَى الشَّلَّةِ لِلْمَاءِ الْمَسْمُورِ

وَزَارَ خِيَالُكَ لِهَاجَتِي مُعْطَرَا

يَا تَطْلُوبُ الْكَرِيمَاتِ الْمَطَاوِرِ

وَلَنَسْمَعُ إِلَى وَصْفِ قَدْرٍ وَتَأْثِيرَاهَا عَلَى لِسَانِ الشُّعْرِ سَعِيدٍ عَقْلِ :

عَيْنُكَ تَكُنْ وَخَشَرِ

يُفَارِقُ الْقَدَمُ عَلَى تَلَلِ الْقَدْرِ

شَاعِلًا لِلْفَتَنِ مَرَلَمًا إِلَى

شَلَّةِ الْقَدْرِ ، وَأَهْلًا بِالْمَجْرِ

حَتَّى عَيْنُكَ بِذَا السَّلَاةِ

أَلَّا يَكُنْ عَمَّا أَلَيْلِ كَدْرِ

مَنْ تَرَى أَلَّا يُحِبُّ بِمَا

خَلَّاتِ عَيْنُكَ مِنْ سُرِّ الْقَدْرِ

لَسَعِ لِهَاجَتِكَ مِنْ غَيْثِ السَّهْمِ

أَلَّا يَكُنْ عَمَّا أَلَيْلِ كَدْرِ

مَرَّةً تَعْلَمُكَ بِذَلِكَ سَرَّحَتِ

طَلَّ بِالنَّارِ جَنَاحُ مَنْ زَهَرَ

وَأَلَّا عَيْنُكَ جَنَاحُ السَّهْمِ

وَأَجَّ كَيْفَ كَلَّمَ كَيْفَ يَنْتَكِرِ

وَتَمَّةُ قِصَّةِ تَرْوِي عَنْ تَطْلُؤِ ابْنِ الرُّومِيِّ - مِنْ ذَلِكَ أَنَّهُ حَصَرَ مَهْرَجَانِ سَهْبَتَهُ قَبِيلَتَانِ حَضَارَتُ
حَوْلَهُ وَالْثَانِيَهُ عَجُورٌ فِي عَيْنَيْهَا بَكَنَةٌ فَتَطْلُؤُ مِنْ ذَلِكَ ، وَحَدَّثَ أَنَّ سَقَطَتْ أَيْمَةُ صَاحِبِ الْمَهْرَجَانِ عَنْ
السُّطْحِ ، فَمَزَا الشَّاعِرُ ذَلِكَ إِلَى الْفَعْلِيَّةِ :

لَيْلًا لَمَطَلِي بِعَيْنِي وَحَدِّ

أَيْنَ كَلَّمْتَ مَعَكَ الْفَجْرَةَ لَمَطَلِي

لَعَلَّكَ الْمَهْرَجَانِ بِالْحَرْفِ وَالْهَوِي

وَأَرَاكَ مَا أَهْلَبَ الْمَهْرَجَانِ

كَانَ مِنْ ذَلِكَ فَكَلَّمَ لَهْجَتِي

الْحَزَّةَ مَسْجُودَةً بِهَا الْأَهْلَانِ

وَلَنَسْمَعُ إِلَى هَذِهِ الْآيَاتِ وَمِمَّا فِيهَا مِنْ بَرَاةٍ لُغَوِيَّةٍ بِاسْتِخْدَامِ التَّكْسِيرِ :

لَيْسَتْ تَكُنْ مَعَ الْعَيْنِ

بِكَلِمَةٍ فَهِيَ بِهَا رَقِيبٌ

أَسْلَى مِنْ كَرِيٍّ فِي جَلِيٍّ

الْمَعْنَى الْفَعْلِيَّةُ مِنَ الشَّرِيبِ

حَدَّثَتْ هَيْئَةً بِمَقَالَتِهَا

مَسْرُوقَةً بِرُؤْيَاهَا مِنَ الْفَرِيبِ

سَطَّ بِهَجَرِهَا أَسْبَحَ فَرْدِي

شَقَاتِي فِي وَصْفِهَا لَمُصِيبِ

واضحت يا اصحابي جسيمى

أصرت غولاً ولى فطيب

العين مفتاح شخصية الإنسان، ومفتاح أسراره، ومجتمع قراءه، ومعانيه المختلفة. فتبناها يتجلى الحب واليأس، والعداوة والصداقة والرحمة والفساد، والدكاء والغبوة، والفقر والغنى، والصحة والمرض، والأمر والنهي، والهدوء والفوضى، وكل تلك المعاني يستمر عليها الإنسان فتلك سماتها في قلب المحب فوجب أن المعتر:

قلوباً اشتكت فيه فقلت لهم

من كثرة فتك بناها فوجيب

حمرانها من دمهم من قلقت

والدم في القتل شامت جوب

ويقرن آخر:

قلبي المحبب لكما طغت فدايه

رحمتاً لست بعلمه كاطم

فلجبتهم مزال يترك لعله

في مهجتي حتى طغى يادم

وشاعر الكبير أحمد شوقي يطالب المحبوب بأن يعف عنه حذره، وأن يعف سببه لعلله ألا يمكن إحساناً بهذه مؤلفته³¹.

قد بكى، حق عند حذره

بكى فتة مر حذره

واجترأ نصيبك فتة

إلى العرائش ملة جودك

نظرت إليه من القدر

وما قلت مستوف حذره

أعطى روايته القفا

ما كان لسيفه القفا

أين تقوى الله والقرآن الحدود؟

نعتك لمطرب رويداً رويد

ثم ألى ثم تكبد كروح كينا³²

فداً هو لا تكف: إن يهتبي

لسهام ترسلها إن ترد

تصلن للشرب ما ترى الله حذا

بقلبي الله والقرآن الله حذا

أو لمسع لي من قصيدة لها

ثم سع لي من قصيدة لها

يا قلب ما شأنك واللهى؟³³ إنه جميلة تنهك الأبواب حلف حجابها فهي الشمس المبردة في الأوتار.

في ذي القفلون صوارف الأتار

واهي البرية يا رعد القاري

³¹ - الشرافيات، ص 121

³² - المرجع نفسه، ص 117 - 121 - 125

ما أتت في هذا القلب الإنسانية

إن شاء إلا الشمس في الظل

تتهكك الألفاظ خلف حجبها

مهما طمعت شهاب بالإسفار؟

العين والقلب أعصد في الجسم ولكنهما عند الأبداء شيء آخر، علق مسكّن. يدرس الطلاب المتخصص في أمراض العيون، ولا يتدربون سحر العيون في سر العيون. قد تكون العيوان سبب في ابتلاء القلب بالهوى.

قال لأصمعي فحدثت إلى أعزلي يقال له اسماعيل بن عمار وإذا هو يفتل أصابعه ويتلفف فقلت له: علام تتلفف؟ فأنشأ يقول³³:

هناك مكرمين من يومها

والقلب حيران يبتلى بهما

هزلة الهوى يظلمهما

يا ليلتي ألهما حجبهما

ها إلى العين لائقة وها

قال هي ما لو أن سمعها

ساحر قلب في حواء لها

سبب ذلك هلاكا غير لها

وقد تسبب العين انتفاعاً إلى الفركاف الإثم ودخول الدار:

لما نظرت إلى من خلق لها

ويشتت من مطلق القزار

وحلت بين شبيب بان أهلي

وقلب رمل غلة القزار

حرفك علي في نظري لك طعنا

وعلمت فيه على مغول القزار

وقد بكر البكاء سبباً في استئثار العطف للمعطف على الممتد يقول الشاعر قيس بن المجدلبي³⁴:

ولدت وميلاداً فليشأن خيرة

ياهي تئن لي متى أنت راجع؟

أفقت لها ياد يدرى مسأله

إذا فتمركه لأرى ما الله صالح

فقلت حتى فيها لظنم وأرحمت

والقيل يفتكر لصيق فمبلغ

إن لمعه فلو راج وإني

يوصله ما لم يفرني فمركه طمع

لم يخلق النعم في جس أمريه تبعاً إلى البكاء لموجوع ومحرور، فاستمع إلى العباس بن الأحنف حيث يقول:

جرى السيل فاستهكتني السيل إذا جرى

والفشت له من مكني خروبي

وما لك إلا حين خربت له

ومر يوم قد منه قريب

³³ - سالي المرتضى، الجزء الأول، ص 499

³⁴ - ديوان الشعر العربي، أمرويس، ص 106

56- غلو قلب الأدبي

يكون أجهلها ملاءة لثوبه فكثير
فيا ساجدي شرفني بجللة ظنكم
إنيكم تلقى طوبىكم فيعلمين
إلى القلب من أجل المحبوب حبيب

والحين تظهر ما هي نفس ساجدتها من يقمن أو كراخية
الحين تدي الذي في نفس صاحبها
والحين تطلق والأفراق صامتة
حتى ترى من ضمير القلب فريانا

وعدا قلب بن دريغ يتحدث عن الوشاة فيقول³⁵:
أسمى وثلاثه في منته عكروها
وكانه رنوك بعين الفاش وغكروها
إنك قدسور يلاذي غيرها الفلار

والحين ترى ما يشاء المحبوب لا ما يشاء المحب يقول بدوي الجبل:
منله فيه ما أجز ولجهته
سكبت فيه في وجهه فركت
بما كل ما كنت لا ما شاءه حيله

كما أنها لا ترى في شخص المحبوب إلا الحسن على حد تعبير عمر بن أبي ربيعة³⁶ :

ولقد قلت لجرات لها
ألمما يلقني فيسزلني
فأضرب من والد لكن لها
حصد حقله من دجلاها
وأما حينل في طرفيها
ألمما قلت متى مبدلتها؟
وتعدت نكت يوم تفردت
عمر كل لك لم لا يكصد
حسن في قل عين من تود
وقدما كان في القاصي قصد
حور ملها وفي فجود فيه
ضطكت لك ولقت بدد شد

يقول ذو الرمة:

ومعة لحن التلحين جريما
قدم از ملها نظرا وحينا
ومعة لحن التلحين جريما
ولا لئ لا زال ولا تلالا

والشاعر المجدون شكر عيه كل منظر بعد المحبوبة³⁷ .

تلقى أري قناني الصعين بهما
صنارة مام الحناني المنقلب

■ عيون المهنيين
للرسمية والجس
جليل الهوى من
حيث قدر ولاذري

³⁵ - أدونيس، ديوان الشعر العربي، ص. 292

³⁶ - . شكر في فصيل، تملؤك المزل بين الجاهلية و إسلام ص.366

³⁷ - أدونيس، ديوان الشعر العربي، ص. 276

ويكره سمعي وهذا كل منطلق

فأفكر عاني وهذا كل منظر

ويشير ابن الأرومي إلى وقع سهام القمر:

ثم أتت حته كذا ويوم

لثقت بالصدى الفزاة يسورها

وإلى السهام وأز غوث أجم

ويؤثر إن تفرقت وإن هي أجمت

ويتحدث قيس عن سهام أبلى القائلة:

وربكت لغيري مثلاً ويربض

برت ليلها للسند أبلى وربض

واخطتها بالسهم حين رميت

فما رميتي فخطتني بسهمها

وهذا على بن الجهم يقع في حديث الهوى بفعل العين وهو خبر به، فتنه العيون البهائميات
فأشد:

جئن قهوى من حيث أدري ولا أدري

عوى لها بين فرصة والجسر

سكوت ولكن زائن جدرا على جمر

أعلن لي للحرق فقوم ولم أكن

لثقة بالترك المظلة الصمر

سفن وأسلمت القلوب فالثما

وأعزاني بطور منه ويهز

فأفاني ما ألقى القهوى ويهز

وقد تذكر العين رفقة بالقواد على حد تعبير أبي نولس³⁸:

من على جبهة منك قهوى

وغرير القلوب منك الصم

حد جفرا على فزاد الكدم

أفنى حد جفون في القادر الصم

أما الأحمط الصخر ش عز الحب والشباب فيحاطب القمحوبة التي تربعت على عرش
الجمال³⁹:

أني تاج أجز من كديك

فصبا والجمال منك يدك

من أراها له غل حيك

نصب الحسن حرشه فسلنا

فأستجاب السماء في عيك

فأسلم روحك الحنون عليه

ويذكرها برفق فأنالاً

على الجبين للبين

يا حالك المحبين

³⁸ - ديوان أبي نولس، ص. 348

³⁹ - ديوان الأحمط الصخر، ص. 34 و45
58-الموقف الأدبي

إن كنت تصد قلبي
تبدو كأن لا تراني
وكلت فطنت قلبي
ومثل فطنت قلبي
تكتلي مرأيت
ومدة عينك عني
ولي من الأصابت

ولكلها ظالمة لا ترحم فكاه الشاعر يصل إلى حدود الرأس:

على أنه إلى مث بكه⁴⁰
ما كان حركه لو حشفت
وهجت من جاني ملكت
وحياة منك وهي حدي
ما كنت لك، إن ظلتها
أهريت طوبى بصخرها
ياخذ من حلقان قلبي
ولقد إلى ما شئت منك
إذا ربت عينك منك
ومن عيني منك
مهما فرددت منك
وإن فطنت فطنت
يوم فطنت فطنت
يوم فطنت فطنت

والمحب لا يستطيع لحبه كتمان، لأن العين تكشف صاحبها. يقول الأحنبل الصغير شعر الغزل في قصيدته عروة وعذراء⁴¹ شارحا قصة الطفلين:

■ ويوح المسب إذا

أملته الهوى، لمت

به عني فاضعتني

وإن اتقى فطرتان تبع سطر
حتى إذا كبر، تولى شرح ما
إذا فطنت عرو وصالك لربة
ويوح المسب إذا أمله الهوى
عني فاضعتني الهوى وكنته
وعا يمتزجها فواتن
لم يلما كباها فطنتان
وقرأ كتاب ماقرأ ومجالي
تكت به عني فاضعتان
عني الهوى وكري على الفصان

العين وحدها لها حدة، والقلب وحده له حدة وقد تفرح العين والقلب متألم وإن شئتم هناك الدليل من شعر الشريب الرضوي:

تد عني قلبك ملك في ألم
القلب في ممتزج في عني

ولا تعجبوا من نطق العين، فإن العين تحدث الأحاديث الطوال فهي تأمر وتنهى، وعد ونزمل ولكلها لا تلي:

وعد تعجبك عني ما يقرب به
يا كثر ما كثر عني عني

⁴⁰ - الأحنبل الصغير، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 143
⁴¹ - ميو الأحنبل الصغير، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 289

ويقول الشكوكير ليراهم ناجي:

وَقُلِّبَ قَلْبِي الشَّيْءَ صَدِي
قَلْبِي إِذَا خَلَقْتَ لَمْ تَبِدْ

يا شعر أياي وأخوتي
يا قلبي عنيك كم وحيت

وللعين دائرة استعلامات تتجسس لها على القلب؛ فتعنيك ستره، وتذيع سُرّه. ولتشر جانز
بينهما متعجبٌ منها:

|| حينما أغرق

من علم العين أن القلب يهوى؟

هانت بك العين لم تفتح سواه حين

في عينيك/المح

والعين تبصر من الحاجر من في العراق، وترمي بسهام فتورها من ذي سلم فتصيب من في
بغداد فتسبي، وتضجعي لا تملعها شوامخ الجبال، ولا شواسخ البرود.

الفجر الصيقل/ واري

الإسمن الطريف

من في العراق لك يهوى مرماك!!

سهو صلب ورفاهية يذو سلم

والعين تحصي عدد شهدائها، وتسجل أسماء من تصيبهم سهوها، وتقرأ على الشاعر من
ورء صاحبها فيشبه حياة العين، ويفرر برامة الحبيب، لأنها لا تترى ما جنب عيناها:

يما طوى قلب من أسماء كتاك

كل طرفة يوم التلحاح يبقوا

والقلب يتلفت، دعم يتلفت فلا تستكفوا أخبار العرائل من الأطباء الذين يصعوبه بأنه عصلة
منسأة:

وطولها يند فيلي لهن

ولقد مررت على حيارهم

أخوي وأخ بطلي القزب

لوقلت حتى ليغ من لقي

لني طوقن تلت قلب

ولقلته جاني لند خرقه

في بحر عينيها يند الأمل أصبح من سطح المعمورة، ينتشر غوصه في الماضي، ونطقا في
المستقبل حيث يقول أنوليس:

حينما أغرق في عنيك معنى

ألمع قلبه الصيقل

وعري الإسمن الصيقل

ولقي ما لست أدري

ونحن القرن يجرى

بين عينيك ويبي

تتكشف حقائق الحياة الجميلة من قراءة أحاديث العين كما في قول النبي (ص): عيان لا
تسبها الدر عين بك من خشية الله، وعين يأنك تحرس في سبيل الله

(6) -الوقوف الأدبي

والروعة في المعجز الذي ذكر العين بداية عن الإنسان كله فكان الإنسان جمع في عييه
عندما يجاهد أو يتجه إلى الله مستغفراً متعذباً

وكما تنص سلامة عبي الله - يعني المجتمع - العين تتصل بالمعنى ولذا يفرزون في
قواعد الإعراب للبحر عطين رأى البصرية، ورأى البصرية أو القلوب ويظل للبحر على البصرية،
بل تتجلى البصرية في البحر .

المحبة بصرية لظبية وكثرة عن باب العينين يتم التحول إلى عالم القلب، وبعدها يكون معراج
الوفاء المقس إلى العين الصافية يسوع الحب الأصغر

عين الجسد الجمولة مطلق، وعن العين غابة، وفي ساعة الحب تتخذ العين فمسير العين
قلب والقلب عينا .

العين كتاب كتبت في مكتبة الوجه وحطبت العين غفوت على حد تعبير الدكتور أسد
علي⁴²:

عندك كتب في اب

تلكان البحر في الجبل

فصبح في شاطئ الإمل

يا عيني ندب أن سمع منك نندب الاقتاد

ولشد الإشهاد وأظنه قصيد وسورة مريم

وكل ما صبا إليه المعين، وكنت تعرفين أنه تستطيعين لفحص كل

نكت بنظرة صيلة زرقاء كالمهر والسماء

ولمستمع إلى هذين البيتين الزميين لشاعر مجيد:

وملك ومن ملكه والملك

إلى يوم القيامة ما عظمي

أفكر عليك من عيني والهي

وأو إلى حملك في جواني

أخيراً وفي عين العظم تصغر العظام:

وتلكي على قدر القوام العظم

وتصغر في عين العظم العظم

على قدر أهل العلم تلك العظم

وتعظم في عين الصغر صغرنا

قال جيزان خليل جيزان في كتابه "المجنون"

قلب العين يوماً لرهيقاتها الحوس - إنني أرى وراء هذه الأنوية جبلا متوقفاً بالقبوم فما أجمله
جبلا⁴³.

⁴² - د. أسد علي معراج الجبل والحب والقي، ص 59

فأصغت الأذن لحديثها ثم قالت لها: 'أين نللك الجبل الذي تتطيرين؟ إني لا أسمع صوته'
ثم قالت البند: 'أما أنا فعنّا أحزول أن أشعر به أو أغمسه. فليس هناك جبل للبندة'.
وقال لها الأقف: 'لا أكثر أن أشمه. ألا إن وجوده لمستحيل'.
فتمولت العير إلى جهة أخرى صاحكة هي -إنها- أت العواص الأخرى لمعنى مهلبا بحث هه
عما دعه العير إلى مثل هه المسائل وبعد البحث وللتكفيق قررن بإجماع الأراء:
'إن العير قد خرجت ولا شيء عن صوابها'.

دد

عن الفلسفة والأدب

محدد رابط العلاقة

«عرف أن التطرق إشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب يعني من جملة ما يعني إعادة اكتشاف ما هو مكتشف أصلاً، وأعرف كذلك أن اللتطلع لمحاولة التعبير بين بعض فلسفي وبعض أدبي من الأمور غير الحسنة، نظر لما بين الفلسفة والأدب من وثنائج الجوار والقوى الأولى للأدب أحد الطرق الأسس في التفكير». حكم تخلص الأدباء «وكم تألب الفلاسفة؟» .. ومع ذلك فإن هاجسي الأسس هو هذه التحوم المشتركة بين الفلسفة والأدب، التي تتموضع فيها بعض الأجناس الأدبية (كالنقد مثلاً).

وقد انشروع في بحث أية علاقة محتملة بين الفلسفة والأدب، لابد من إعطاء وجهة نظر في كل من مفهوميهما، أقول وجهة نظر، لأن «عطاء» معروف جامع مانع ليس متعدياً فحسب، بل لأن التورط في مثل هذه المحاولة سيؤدي إلى «علائش البحث» بحيث تصبح لملمة بعد ذلك وما سأعطيه سيكون رأياً شخصياً، أو قل أنه فحياز شخصي لموقف أدبي عليه وجهة نظر تتعلق بالتأجمات النص وهويته.

فالأدب يرأى تشكيل لغوي، يمثل التعبير الأسمى والأجمل، عن فكر الأمة وحياتها وطموحاتها. وهو تعبير من إنشاء العقل والحيال معاً، على يد أفراد تجلت فيهم، وتوهجت في أعماقهم، ملامح أممهم وخصوصيتهم.

والأدب بعد هو تعبير عن فكر الأمة وحياتها هو تعبير تاريخي، أي تعبير متطور، يتجلى بأشكال متجددة، ويكتنز بمضامين متغيرة، باعتبار أن الشيء الذي يمثل تأريخ سيتطور بطورا عسويا متدسك، متحاشب الطفرات والظرف. وبما أنه تعبير أسمى وأجمل، وبما أنه تشكيل لغوي فهو حريص على الشافية الجمالية، ذلك. وكما وعى أرسطو «أحد أهم أسرار الأدب، والتي يتحقق عبر أهم وظائف الأدب أعني للمتعة أن الأدب حين يكف عن أن يكون ممتد، يحرص نفسه من دائرة الأدب أصلاً.

ربما إنه من إنشاء العقل والحيال معاً، فهو ليس وصفاً، أو محاكاة فقط، وليس انعكاساً سادج للواقع فحسب، بل إنه في جوهره خلق وإبداع، يستغرق الواقع والتمسك معاً. وبما أنه من إنتاج أفراد، فهو تعبير ذاتي، أصيل ومتجدد، موسوم بطابع مبتدعه، يحمل بصماته الشخصية المتمايزة

■ = الأدب تشكيل لغوي يمثل التعبير الأسمى والأجمل عن فكر الأمة وحياتها وطموحاتها

أما الفلسفة - وبعدنا عن تعريفها التعريفي المتعارف (حب الحكمة)، فينبغي أن نعلم
 التفكير، لا يتأتى من المصاديق التي يصادف لها (الوجود بما هو موجود) فمفهوم، ولا من حلال
 لتقصدي للمشكلات الميتافيزيقية الكبرى (المرمنة/الحدادة) (الله/النفس/ الحرية/ التلحد))
 فقط، ولا من حلال المنهج الذي يحرص الفيلسوف على اتباعه وهو ينبغي صرح صفته، أعني وجهه
 نظره المتناسكة داخليا وخارجيا؛ هذا المنهج الذي تحول في حالات كثيرة إلى لغزوم مقفص، يمثل
 القياس الأرسطي لفته عند البعض ويمثل الجسد، ثم التجلدية بشقيه المادي والفيزيقي قمة أخرى
 عند البعض الآخر ، إنما يكمن التفكير في التعاليم التي يسعى إليها، هذه التعاليم التي جدها
 مصممة أو صريحة عند كل الفلاسفة على (إطلاق) - وأعني به البحث عن العام في الخاص،
 والتعالي عن الجزئي والعرض لمصلحة الكلّي والجوهر فالعلم والجوهر والكلّي هو ما يهم
 الفيلسوف، مع أهمية العدم والعرضي والجزئي والمركلي بطبيعة الحال

هكذا انتقل إلى شكل العلاقة المحتملة بين الفلسفة والأدب، فنبني تصورهما كعلاقة دائريتين
 تتكاملان، بحيث تتداخل المساحة الكبرى لكل منهما مع الأخرى، ويتخرج مساحتين متجددتين، ولكنها
 مهمة وحاسمة.

ولمعتزس أن يفتح على شكل هذه العلاقة، لو على سبيل المثال والتضارح فيها على
 اعتبار أن الأدب من إنتاج فنان متفرد، لا تكفي بقية خارجها فقط، وإنما يعمل على إنتاج هذا
 الخارج على صورته ومرجعها وحسب رغبها، ثم لا تتورع عن إعطائه هذا الخارج الذي أبدعته،
 طابع الحب والصور والكلمة، وهذه هي فكرة المبدع الموضوعي عند (ب.س. أليوت) فيما اعتقد،
 فالعز في الأدب يتحدد بمزاج الذات (المبدعة)، لا بتكوين الموضوع؛ كجسم لا نور الوجود
 جميلا في حين لا يكرر الأمر كذلك في الفلسفة، ولا في المعرفة عموما؛ هي المعرفة تعبر
 للمعرفة لصالح الفهم، بينما يعمل كذلك في الفن والأدب أحد أهم فروعه بوجه من الوجود، لصالح
 المفضلة (على حد قول كانت).

■ - بما أن الأدب،
 من إنشاء العقل
 والخيال معا فهو
 ليس وهذا أثر
 محاكاة فقط

وأزعم أن لأعراض السابق على وجوهه الظاهرية - اعترض مرجوح، لأسباب كثيرة منها
 أن الفلسفة لم تحل في يوم من الأيام من مزاج الفيلسوف، ثم إن جعل العمل الأدبي عملا ذاتيا
 محصيا، ووصفه بالتألي خارج التاريخ، أمر فيه كثير من المماطل، . فتتبع ظاهرة الأدب،
 سيكتفينا مدى ارتباطه بالعقل، ونظواهر الحياة الواقعية والتاريخية . صحيح أن الأدب نتاج
 شخصي بالدرجة الأولى، لكن ذلك لا ينافي به عن المزايا الاجتماعية، والإنسانية عامة
 فالأدب ومن هذا المنطلق بالذات لابد أن يتأثر بما يكون شخصية مبدعه من عوامل ومحددات
 وإسراعت فيولوجية، واجتماعية، وفنسانية، وعسية، وأخلاقية، وسياسية، واعتقادية، إلخ،
 فالمشخصية منتجة للعمل الأدبي محكومة وعبد تلك أو لم تع بمؤثرات قديمة من خارجها؛
 (لغة/سلم الفهم) ، فمن باب أولى أن تتأثر محتجبات هذه الشخصية بذلك
 فالأدب لا يمكن أن يهمل بذاته، محتجبا تأثير العقل والواقع والتاريخ، مثله مثل الفلسفة،
 وبقوة الأنشطة الإنسانية الأخرى.

وريم كانت الإشارة إلى البحث الميداني الذي أجراه (إد مصطفى سويغ) حول عملية الإبداع في الشعر معقدة هذا وقد وجد الباحث إلى جانب بعض العناصر المتوقعة للعمصة، التي لا يمكن نفيها في عملية الإبداع في الشعر، أن للأحداث الواقعية، والمشايدات، والأطلاعات، التي حيروا الشاعر شخصياً، صلة بما يبدعه، ومن هذا كان العمل الفني فنياً واجتماعياً في وقت واحد

مما فهو تنظيم لتجرب لم تقع إلا لها نفس (الشاعر / الأديب /)، لكنه تنظيم في سياق (الظائر المرجعي، ذي الأصول الاجتماعية، الذي يحمله الفنان، وينتج منه، عاملاً من أهم عوامل التنظيم)

وبعبارة عن تلك، فإن التاريخ يقدم الشواهد على مدى تأثر الأديب (والفنون عامة) بشروط الحياة ومعطياتها، (يخطر بالبال الشاعر العباسي علي بن الجهم) وبذلك يرتبط الأديب مع النشاطات الإنسانية، ويستلهمها في مصممته من جهة، وفي الأشكال المتطورة التي يعبر بها عن تلك المصناعات من جهة ثانية، مع الانبعاث إلى أن هذا الارتباط بين الفنون والآداب، وبين شروط الواقع، لم يكن على حساب سوية هذه الفنون، ولم يكن حثلاً دون رقيها جمالي، كما يحلو للبعض أن يدعي، لنسب بسوط جاء هو أن هذا الارتباط حتمي ولا فكك منه، بل أن الحضور التاريخي قد تجاوز في حالات كثيرة حد الوساطة، والزم، ليتموضع في متن النص الأدبي، وفي صميم العمل الفني، بشكل صريح، نوب أن يسمى ذلك لجمالية الأديب والفن، حين فيص له الأديب المفنن، الذي استطاع تقديم الشكل الجميل، والآداب الفني الرابع، لذلك الحضور التاريخي (لقول هذا وهي الأدبي تجربة الشعر الجدلي، بل واللحجية الشعرية العربية عامة، أوليس الشعر عبث العرب، بل وللحجوية الروائية العالمية، فالرواية ديوان الشعوب (إن صحت التسمية)

ما أريد أن أقوله إلى الآن أن في قصصة بعدا ذاتياً، كما أن في أدب بعدا موضوعياً وواقعياً وعلى هذا قول (هجر) لكل عصر شعوره، والشعر فيه بعض وعيه، أي أنه متعلم بالصورة لكل الواقع والتحويلات البنيوية، التي تشكل مجرى الواقع والوعي

ولعل تاريخية الأديب، أي التعبير الذي يطرا عليه (شكلاً/مضموناً)، نتيجة التعبير في الأفعال والسببية والاقتصاد و الخ، حير دليل على العلاقة المصيرية بين الأديب والواقع، فلناس ليسوا منتج أداب فحسب، بل أنهم موضوع لتلك الآداب كذلك وهذا تكمن المفارقة

فالمصوعبة الحصرية والتاريخية بعد في الأديب وهي الفلسفة على حد سواء فهي حاضرة بتجلياتها وإجرائاتها وتطوراتها في تجربة الأديب، وفي تجربة الفيلسوف فالأساس (البؤرة/الإشراة) في تجربة الأديب، وفي حدس الفيلسوف وتجربته يكاد أن يكون واحداً، ويتمثل في الدهشة غالباً . أما كيفية التصرف حيال هذه الدهشة، وكيفية التعبير عنها، وكيفية إعادة بنائها فالأمر مصاب، وهو الذي يميز الأديب من الفلسفة فالدهشة هي التي تسهم في تأسيس فعل الفلسفة، فهي شرارة الفلسف، وهي كذلك شرارة الأديب والفن عامة، والمسافة بين الواقع والفن الممكن وبين الممكن والمستحيل هي المدى الذي يبحث فيه الفلسفة، وهي البؤرة التي يهصر منها الأديب وتتبعث منها الفنون . وفي اللحظة التي تنتفي فيها الدهشة، أي للحظة التي يحجب فيها الحلم، درول الحاجة لكل من الفلسفة والأديب .. والفنون عامة . وإلى أن يتحقق ملك (لحلم المعرفة المطلقة، وحلم السعادة المطلقة،) وما أطبه سوبحق في عالم الإنسان، سبغى بحس البشر مقفون في الدرع

■ قبل التكليف

لا يتأتى من

المضامين التي

يكسدها لها (الوجود

بما هو موجود (لفظ

الذي يوصل الحلم عن الواقع، والممكن عن الممكن، يتفلسف، وينتج أبداً وهذا - ثم إن الأدباء، كالفلسفة، ينطلق من الوعي ببعض النظور عن ادعاءات اليقين وإن بدا الأمر أشد وضوحاً في تجزية الفيلسوف، وفي مشروعه إلا أن الأدب الحقيقي، لا يمكن أن يكون كذلك - أبداً حقيقياً إلا إذا وُعى ظروف محيطه، ووعى حقائق الحياة عامة، ومن ثم قام بأختراعها.

ونشكلك، لتجذب انتباهك بحث ذلك في أدب (شكلك) جميل، يكون قادراً على توجيه تلك الواقع، وإعطائه أدلأب المعاني، متوسط المستوى، هو الذي يعجز عن توجيه المشاعر والمواقف والمبادئ، والأدبولوجيا أما الأدب الراقي، فهو قادر دائماً على تصليلها، أعني على إقناع بيزرته وعقوبته، ويزاعة الأحاسيس التي يعبر عنها ويمسكها. الأدب الجديد، كاللوحه الجديدة، التي تحكي بيرة مهنسة مصانير مبتاهجة، ونضيه هذا الإلتحاق، والمعاداة، والألوانت والمراجع التي ساهمت في هذا الإلتحاق - بها تعني العلم القديم في صميم هذا المعاصر - بينما لا يهتم الفيلسوف بخفاء مصانير، بل يحرص على التصريح بها، باعتبارها القيد التي تشكل مداميك مشروعه وهذا لا يعني أن الأدباء إذ يمؤء العلم، أنه يحط من قيمته، أو يتبرأ منه أبداً كل ما في الأمر أنه يعبر عنه بشكل هي جميل فالأدب يؤمن دور أدبي شك بأن العلم يسمى من الحاضر، والمطلق من الفردي، ولكن طبيعة الأدب تجعل العلم يتجلى في الحاضر، والمطلق في الفردي المشخص، والعقل في الشخص - إذ يشون الحاضر والفردي، والشخصي، ليس المطلق والعلم والمفرد إلا إمكانية مثالية مجردة وهذا تكمن مهمة الدالءة، لتكشف عن هذا العلم والمطلق والمفرد، في صلب هذا الذي يصر على التظاهر بغير ذلك

فالفلسفة أبداً تشكل مضمون الأدب، كما تشكل مضمون الفلسفة، والنص الأدبي قد يتشابه مع النص الفلسفي من حيث المضمون، إذ لا فرق بين التفلسف وبين إنتاج أدب من هذه الداحية - ومع ذلك فالأدب والفلسفة ليعد عن أن يكونا شيئاً واحداً، فهما متبايزان من جهة الشكل. وهذا الشكل هو الذي يكون جوهر الأدب (نور الوقوع الفج في شوك التكتلاتية) لهذا بذات صرح من المساهمات المشتركة (المشاهدة) بين الفلسفة والأدب، لنبداً من بضعة بنشركان هيبا، وينكس صلات عتباراً منه. ألا وهي اللغة فاللغة أداء الفلسفة، كما هي أداة العلوم الأخرى، لكنها تعمل بالنسبة للأدب المادة الخام التي يشكل منها نصه فالأدب ليس أبداً اختار أن يتحدث عن موضوعات معينة، وإنما لأنه اختار طريقة معينة لهذا الحديث، وهذا ما يميز أدب من الفلسفة، ومن سواها من المجالات. فالفيلسوف ينتج نص يوضح فيه مبدى فلسفته، أما الأدب فينتج، أو بالأحرى يخلق نص ادعاء، تحمل اللغة طوره أساساً به، حيث تعدو الكلمة رمزا أكثر منها معنى عملاً لا معنى له. فعلاً يبدأ من الاستعصام الحاضر والشخصي والمفرد، الأدب ككتابة من نقطة الصفر (كمع عرس روزان يارب أحد كتبه) ومن هذا كل الأدب (خاصة الشعر) تزهجا للغة، وحياة جديدة لها، لأنه يحلها من المعاني أكثر مما تعوب أن تحمله، وأكثر مما في الأدهن عادة. وهاجس كل أدب أن ينجح في إقامة علاقات مبتكرة بين الكلمات والجمل، عليها بصماته، بقصد خلق التوتّر والرحم والإلتحاق والتسجام. ومن ثم إلتحاق نص محثف

فاللغة في أدب شخص بطاقة مستمدة من موهبة الأدب، ومن مفرته، هتجاوز داتها، ونقص بأكثر مما نعد به، وتشير إلى أكثر مما اعتدب أن تشير إليه، ومن اعتادت أن تلتوه في

■- أدب من
إنتاج ذات متفردة لا
تكتفي بيلي خارجها
فقط وإنما تدس على
إبداع هذا الخارج

الأدب عادة، لأن الأديب يقولها أكثر مما تعلمت أن تقولها (حسب أدوبيس) . وهذا هو الفرق الحقيقي بين الفلسفة (والكتابة عمومًا) وبين الأدب . هي الفلسفة (والكتابة) يتعامل الكاتب مع اللغة بصفتها أداة للتعبير ، وقصد للتوصيل ، وليس أكثر من ذلك . يتوهم بلصق «اللفظ» وبناء القوالب والأصناف اللغوية، وفق نحو محين، (لكل لغة نحوها الخاص)، وينبغي هو (الكاتب) متوهمًا خارج ما يكتب . فالفلسفة أداة حيادية، واستخدام الكاتب لها استخدام تعني بحث . أما لأديب، فحيز استخدامه الخاص والشخصي المتمايز للغة، فإنه يتوهم داخل نفسه . فالأديب إذا استخدم شخصي اللغة، وتوظيف موجه لها، وعرض طريقة معينة في التعبير عليها، واجبرها على اتخاذ شكل (تشكيل لغوي) شخصي مختلف.

فهي حين يحاول الفيلسوف (والكاتب عمومًا) تقديم نص واضح، محدد (مع احتمال بخفاؤه في ذلك)، نجد أن الأديب مهم يخلق نص مفعم بالإنجازات، مما يسمح بتعدد القراءات (التفويّلات) بمعنى أن النص الأدبي خلاف أي نص آخر . حيث أوجه، وممتنع بأنفسه، ممكنات كثيرة، وممتني متخذه . فهو قابل للتمحي (بعدة العوام الفصحية)، وبناء مستنوب من المعنى تتناسب مع المتلقي، ومع شروط التلقي . فهو (النص الأدبي) بعد أن يحظى بتوقيع مبدعه، يصبح ميدان للحوار المتكافئ بين المنتج والمتلقي، لكل منهما حقوق مساوية في تأويله . وبهذا يكون النص الأدبي خلاف سواء . نصًا غير منحصر . وغير قابل للإنجاز النهائي . ما دام يكتب من جديد مع كل قارئ، بل مع كل قراءة . ويده على ما سبق نستنتج أن النص الأدبي:

١- نص فتح يقصد أن يكون كذلك (نصًا أدبيًا) . وهو صاهر عن ذات تعرف مهمتها . وتعرف غايتها.

٢- نص يستلزم ثلاثة مستلزمات أساسًا (ضمن الفضاء الواسع لقواعد اللغة ونحوها وصرفها) . وهي: اتساق لغوية طيبة بصمت شخصية فريدة.

٣- نص لا يستخدم لهدف من الحكمي، ولا لتحليل المعطى، إنما يستخدم الأسلوب البياني، القائم على الإقناع والتأثير والإيهام، ومسايرة فوجدان القارئ، وهو ما يسمى بالخطاب الشعري (أو الإقويق الشعرية بلغة الفلاسفة العرب) المعتمد على الخيال والتأويل، وبناء الصور الشعرية.

٤- نص متميز بذات مبدعه لدرجة التعنى وتكرهه، فالأديب متوهم بقوة داخل نفسه . لا يكاد يبرم.

٥- نص لا يقدم حقائق محددة (وإن كانت الحقيقة رندة) . باعتباره لدى القيم الإنسانية الخاصة: (الحق) لخير (الجمال) فهو وإن كان مجال نفوذ لقيمة الجمال، نماز من فيه نوعًا من السلطة، لا أن القيمتين الأخريتين لا تتساويان، ولا يجب أن تتلها لحرجه.

٦- نص يسعى لتربيط المتلقي في «عدة فتاوح» حيث لم يجد زبون مستهلك لخدمة بادرة الفصح، وإنما عدا شريكًا حقيقيًا في فتاح، و«عدة ابتاج» قصص قدي هو في طور الإنجاز داخل.

وإنني أرى أن هذا الذي قرأه متعبير ، بما يملكه من موهبة، وبما حصله من أنوات، لذلك فهو في «عدة ابتاج» للنص، يرتقي به إلى أعلى قد يقصر عنها سواء... فتتخذ قراءته مرجع . يجتزه القارئ العادي والكسول، بل ربما تحولت قراءة هذا النص مؤازر ، طعي في كثير من الحالات

على النص الأصلي، كما هي الحال عند أصحاب المناهج والمدرّس، الذين صنّعوا كل التواريخ
الممكنة لمصالح قواعدهم - من خلال سلطة نصهم.

هـ فلا عدا إلى النعد، وإلى التحوم المشتركة بين القسعة والألب

للد

إشكاليات الكتانية الجديدة

د. سليمان الزرع

المدهيم والمصطلحات النقدية ليست بنف عصر أدبي دون آخر . فكل عصر أدبي مصطلحاته ومفاهيمه والمصطلحات والمفاهيم عبر التاريخ تتجه نحو النك في الدلالة، وتوحي مع الزمن بشيء من التخصصية والتحصين . وقد أسهم علم الجمال في تحديد المصطلح النقدي، وأرأف مجدية الاستعمال للمصطلحات والمدهيم إصناعة إلى تطور الفكر النقدي العالمي، وتناحل لنقد بالمعارف والطوم الإنسانية، الأمر الذي أنحل بالضرورة مصطلحات اصافية أكثر تخصصية وأقل دلالة .. ومن هنا نألي القصويب لدى الفاروق غير المتخصص، وهو بطالع جملة من المفاهيم التي يسمع بها لأول مرة، مما يجعل من النقد مادة غير شعبية، وحررة لغة من المحترفين هي بعض الحالات!

تخصيص الحدود

بين فرع أدبي وآخر

بلف وراة مدهيون

بتمتكون بجرأة

تأريفة

كما تتناحل فروع لإبداع الأدبي، وتصنع الحو- بين فرع أدبي وآخر . ويسود في الكتانة الجديدة أن وراء صياغ مثل تلك الحو، إيم يف مبدعون يتمتعون بجرأة ترحية . فهم يحطون بالنظم الكلاسيكية في النوع الأدبي الواحد، ويتحكمون بمقادير توظيف عنصر هذا النوع أو ذاك بمعى اسم بهروب (الروم) كمصير كلاسوي في الكتانة الرواية لحساب المك أو العكس وهكذا تأتي (بوليسير) ليهيس جريس برمن مقار يوم واحد؟! وتمتد الرواية لمئات من الصفحات كما ترحب الرواية على المسرحية أو العكس وتتداخل أشكال الكتانة لتؤدي إلى أنواع جديدة فيما يسمى (المسروية) وما إلى تلك من أشكال الكتانة .. وعلى صعيد الشعر، يك: نظم عروض الخليل بيولاري في عمرة ابتصار تجربة شعر للتعبلة .. كما يقامر الشعر، بموسيقا ونظام التقبيلة الواحدة لصالح الكتانة الحرة، الأمر الذي أفضى بما يسمى بقصيدة الفنر، التي برعم الشعراء بأنها تمتلك من (الموسيقا الداخلية) ما يكفي لتسميتها (قصيدة الفنر) والواقع أن القصيدة هو الشعر والشعر وبموسيقا . وقد شهد مطلع الستينات انقلابا شديدا من قبل شعرائنا العرب على قصيدة التقبيلة، متنازلين عن قوالب الخليل الصارمة . وبذلك قلصوا شروط القصيدة العربية ثم ما لبث ها التبر أن أثبت قدره على الحياة متجاوزا كل القصوديات التي واجهها شعراؤه في الأربعينات .. ولكن تذكر بأن قصيدة التقبيلة حين تنازل عن شروط الشعر الكلاسيكي، ونظام قوالب (الخليل) بقيت تعترف بأن الشعر موسيقا أولا وقبل كل شيء.

غير أن (قصيدة الفنر)، تعني التنازل التام عن النظم للموسيقى بشروط (الخليل) وبشروط التقبيلة هناك، بقي من الشعر والحالة هذه ؟ الموسيقا الداخلية ؟ وهل لهذا التعبير مقياس ؟ وهل له

مطلوب محدث؟ الجواب بلا شك. لا. الطائفة التفسيرية؟ ربما. ولكن لماذا لا نسمي كل كتابات (جربان) النظرية التفسيرية قصائد نثر؟ وغيرها من الكتابات العربية التفسيرية؟

والأول هل (قصيدة النثر) مشروع؟. من وجهة نظري أنها مشروع على ألا نتحل في باب تصنيفات الشعر. ويمكن التعامل معها على أنها نص أدبي وليس بالضرورة شعرا. رغم أنها عندما نتأمل عن النظام الموسيقي، صفت لصانها المريد من درجبات السمو التفسيرى. لك أن تتخلص من الموسيقى برفع عن كاهل المنتج واحدا من الأعباء المهمة (الموسيقى). التي تتصارع مع اللفظ والمعنى. ولكن عند هذا الحد، التنازل الكلي عن الموسيقى، نكسر ق جربان إلى نوع أدبي آخر، لن يكون شعرا بأية حصة. ولها وقتا نقترح تسميتها (النص الأدبي الحر)

لقد صحت المدارس النقدية الجديدة الباب لكافة أشكال الكتابة. وتحاول فرض الكثير من تلك الأشكال على هيئ (إبداع، مدعية، امتلاك، مالم تملكه أي من المدارس النقدية القديمة)*. ولا يعتمد أن مدرسة نقدية بعينها كائنة ما كتبت بمعزوفة أو تقدم الإنتاج المعدي الكامل وحدها، دور أن تستعين بمعايير المبادئ الأخرى. فالمسديت على سبيل المثال، يصحح الشكل أمامها اليوم رحيا وصحيح لخدمة النص الأدبي عبر العملية النقدية. وتؤكد في كثير من المدارس النقدية مقولة (بارث) { إن العلاقة بين العلوم البحتة والإنسانية طلب منقطعة، إلى أن ظهرت المسديت فصحت مجالا لامتدادها لاستفادة العلوم التطبيقية بشكل غير مسبوق}. وهكذا، شرع المسديت بتقديم خدمات واضحة للأدب، منذ أن نابت بالتوجه نحو النص. وفجرة القراءات الخارجية التي تمر من فوق النص. ولكنها مع كل ما قدمت من خدمات واستكشفت مباحث، لا تستعصى بحال عن ربط النص بصاحبه، وربط صاحبه ببيئته الأدبية والاجتماعية...

ولقد دخل الكمبيوتر عالم النقد، وحقق ما يسمى اليوم (بالنص الإلكتروني)، الذي يدرس ويفك كل جزيئات النص. ويتم النص الأشكال الإلكترونية المتحيزة، ويقيم المغاير ويخرج بالنتائج؟ وما إلى ذلك. ولكنه أعجز من أن يصل إلى روح النص الأدبي والقوانين الداخلية، والتجليات اللفظية والمصمومية التي أعطت للنص نظامه وحضوره الإبداعي. ومن هذا، لا بد للأدبي أن يراجع عن شموليته وهوسه، وأن يستعين بنقائات المفرد، لأخرى. والأمر كذلك بالنسبة لأية مدرسة نقدية تزعم الشمولية والتفرد، وتدعى امتلاك العلم كل العلم. رغم أنها بهذا الفهم أفسد. تتصم إلى قائمة العوامل المناهضة للابحار ولحرية المبدع. لأنها في النهاية تدفع بالمبدع إلى حائته وتحاول حصره في ملصقه بغيرية لا تقل عن قهريه منظومة العوامل والسلطات التي تقف في مواجهة المبدع وإبداعه.

والكتابة معركة حقيقية يحوسر نصها المبدع داخل نصه الإبداعي. والحرية زاده في تلك المعركة. أنها محاولة للوصول إلى حالة الاتعاق من كل ما يعيق عقال الإنسان لبشرته والكتابة فعل لغافي وسلوك سلمي يسمى المبدع من وراءه لتغيير العالم..فعل غير مسلح، ولا يؤس فاعله بالتجيش والسعيبة. هو معركة فورية بطلها الكتاب، ومرداه النص الإبداعي الذي يمثل أعلى درجات الصلح والغصب، والحرى. ويتطوي على عزم أكيد لتغيير الواقع. تلك الواقع الذي يصطط بقله على وجدان المبدع، ويستثوره بأكسنه الاستغرافية، التي لا تنكث تدفع به إلى مزيد من

التصدي عبر محاولته لإعادة صياغة الواقع كما ينبغي أن يكون عليه من وجهة نظر المبدع، وأهل الفن الأداعي، ومن هذا فندنا بولاق (هرويت) على تصديده للأدب، والاعمال مع الأدب على أنه استل غير سوي، ومصعب بلعوض، وأن شعاعه لا يتم بعير ابداعه . لأنه أن يسهل نوابه بعير تلك المحاولات التي ينتجها إعادة صياغة جماليات العالم من حوله عبر النص الاداعي...

ولأن المبدع ليس مسلح ولا يملك استعمال يديه ورجليه، أو استعمال السلاح في محاولة تغييره للعالم كما «أخرى» ليستعد توازنه، فلا سبيل له غير ابداعه .. ولا ريادة لذلك الاداع غير الحرية .

وبعد، فأي عالم ذلك الذي يسعى المبدع لترجمته عبر سلوكه الاداعي السلمي يوماً حرية . ولوما اعتاق من كل ما يري بتلقوه، ويت من التحامه الحميم بشريته ** مشكلة الكاتب في العالم الثالث، انه امام قنمة من المحرمات التي تتسم - ولها، كثرة ما يمارس المبدع الفمع ضد للنس خوفه شعوره وأخطائه عند حو - ما اصطلاح على تسميته بالوثيلة «الاجتماعية»، وينزع في جسمه ألف رقيب اجتماعي يري بتلقية أخطائه، فيصطبر إلى تحريكهم بم هو مسموح به اجتماعي، ويتعد عما هو ضروري لهم بشراً بحكم تكوينهم كمدح * ليس هذا فعد معدياً لحرية ؟ ومن داخل العملية الاداعية نفسها ألم يكن المجتمع تتركيبته الاجتماعية يتربع في جسمه المبدع ؟ ويمارس عليه الرقابة الأخلاقية التي تزي بيشرته وتهد تلبينه وصحة الاداعي ؟ حتى ان خرجاً من - اهل العملية الاداعية، تعرض للنس المسج ألف رقيب، كتوار المطبوعات والنشر، ودور النشر، والترويج، والتسويق، ورأس المال الذي لا يهه طبيعة المنتج اداعي، بقدر ما يهه أن يحتسب العوائد، وتلك من مصائب رأس المال التي لا سبيل إلى الخلاص منها «لا بالأعتراف الرسمي بمسلسل الجرائم المنطوية وغير المنطوية، التي ترتكب ضد النص الاداعي، وتحصيص الحق الذي يصعب للمبدع الخروج من سائر المعيدات التي يهدر ابداعه وتسيه لبعده، وتسهه صبعه . وتتوقف عن العمل معه على انه انما لا ينتج غير الفقة

وهي هذا السبائي. فإند ننظر إلى كل الجهات التي تكف توجه الاداع الحر على أنها معادية . وجرميتها ليست فردية، بل ترتدي طابع الجريمة الوطنية والقومية. لأن أصابعها يحولون لوب تكبر الاداع الوطني العام، ويمهون بصوح الطواهر القاتمية الاداعية، ويخربونها كحبت . ما حو علة المبدع بتسلطة عهدك اسفاف شديد في فهم هذه المسألة لدى الكثيرين فهم يعتقدون أن المبدع لكي يحافظ على فعائه الاداعي، ينبغي أن يقترب من الحكم والتسلطة، يحافظ على استقلالته وهذا هتم مسع للعدية . فكثيرون هم الذين يتطربون من الاقرب من السلطة، ويتطربون منها حرصاً على استقلاليتهم .

لا أنه وبحسب ههما غالباً ما يكونون في حمة السلطة السياسية، من خلال الجوهف الفرق ابداعهم ومراقبهم المتطرفة التي لا تحم فالكاتب الذي يهدم السلطة، ويطرح نفسه بدلاً له برعم الشمولية وامتلاك الحق، إنما هو في حتمتها تماماً . ولكن حتمته غير مأجورة . وهذا هو الفرق . ان . والأمر مع ما يسمى (باليمين) كما هو مع ما يسمى (باليسار) ، لا فرق ..

الواقع الذي لا

يقول لمرأعة إلى

القصد هو الشعر

والشعر وزن

وموسيقا

الصدفة الفشر

نسي التلال التام

عن النظام

الموسيقى

المسألة تكمن في الموقف الداخلي للمبدع من قضية الأدب والإبداع والتفكير، لا من حيث قربه وطبيعته من السلطة فهو جزء من تسويق اجتماعي له مبادئه الشاملة والتفكير والإبداع وحده من تلك المبادئ، وهو داخل هذا المبدئي بالضرورة بحكم وجوده الاجتماعي.

المهم ألا يورط في لعبة السياسات الثقافية التي تنفع به لأرباب الموهبات ضد الحرية والإبداع الحر، لأنه عندها سيحول إلى سياسي مهمته تنفيذ سياسات السلطة، التي يمكن أن تكون معادية للإبداع في بلاده، وبالتالي معادية للحرية والإبداع الحر. في هذا الموقف، ينتهي الحديث عن الإبداع، ويند بالحديث عن سياسات ثقافية. ويمكن إدراك (المبدع) من خلال جوهر مواقفه المعادية لحرية الإبداع. أما السلطة، فهي بحاجة لاستكمال بطوائفها وعلى مر عصور التاريخ منذ (ديمورثك) الذي كان لا يعاقب (كرومي) شاعر أمنه العظيم، ومرورا بسيف الدولة، الذي لم يكن يمس عن المستنبي عظيم شعراء عصره، وانتهاء بـ (فخلاف هاشم)، الرئيس اللبناني لأديب، الذي لم تحل عدريه لأدب والإبداع نحو وصوله إلى سدة الحكم في بلاده. تلك هي المسألة، ولكننا لا نرنا ملحق السياسة بالأدب وبدلاً من أن ننقذ السياسات الثقافية للأديب (الحاكم) في السلطة، نعاشمة في بلاده! نذير أبه وإنشائه، بمجرد فقره، وطبيعته من السلطة، وبسبب أن الرقيب لأديب في دائرة المظفرات والبشر، هو ملائمة ومخرجاً بحكم وعيه وموقفه الثقافي، مكتشفه كلما اصطدمت بالعقيدة الرقابية المعادية للأدب والإبداع والحرية والحيوة، في كثير من أقطار العالم الثالث التي ترفع الشعارات الثورية الكبرى. ومع كل ذلك، لأدباً بدرجة إلى مزيد من البروس كي نفهم جوهر المسألة. ويبدو أنه لا بد لنا كمنحلفين اعتدنا على لويس هبط أن نعتبر شخصياً في كل لأحياطات والتجرب، فيما يجري فلعلهم من حوقاً بسرعة الصورة، بأرقام فلكية... ونلك أشد مأساوية.

من هذا، ومن هذا الموقف السيفي والحساس، وفي مثل هذه المواقف، تبدو امكانيات الكاتب في الإسهام بهجرة النظم في بلاده. ورغم أنه فأن غير منظور، وغير معترف به، إلا أنه يزد يوز الصبة، ويضع بكل التواضع المتزيدة إلى الأمام يهر عبور تجربة التغيير في محطات التراث التاريخي في بلاده... والممنعة الشكالية مشروعة أخرج إلى الفكر والرواية.

ولمعترف بمقالة، من قادة التجديد في الأدب العالمية وعلى مر التاريخ غالب ما كانوا من الشباب لأن روح الشباب دائماً لفتحادية ولا تعرف بالمعصومات وقسبة الأشكال لأديبة (الكلاسيكية) المعترف عليها. وهي دائماً التائرة على الأشكال والمعصمين. وغالباً ما تأتي ثورتها مجدية بدعة من روح الشباب الرافض. ولكنها في الغالب من الحالات، تؤسس لحركات الاستكشاف، التي يستثمر روح العصر الطالعة من ركاب الزاها الأس. لأنه بطبيعته متحركة، قلعة، رافضة وغير مصطنعة. ومن هذا تأتي الموليد الجديدة، ومظهر التحولات النوعية في الأدب العالمية، وتنشأ مركز قيادة للتيارات المعاصرة في الأدب العالمية. والشوهد لا حصر لها. وهي أديب العربي من يكفي للاستشهاد على ريادة الشباب، منذ طرفة بن العبد، الوجودي.

المعكر وحتى السابعة. ابن الكنايات الشبابية في غاليوها جربة وقحة، معطرسه، وثقة، هجة، ثورية، مباحة، وربما فارغة تحريبية مجانية. ويتن أن التطرف والمعاصرة طابعه الأوضح. ومن تلك المعاصرة، وذلك التطرف الرافض، يخرج التجديد، الذي غالباً ما يبقفه صبيح شبلي عام

شك انتحت

المدارس النقدية

الجودة الباب لكافة

اشكال الكتابة

لا يمكن لمدسة

نقدية يعونها ان تفهم

الانجاز النقدي

الكامل وحده

يشبه صوصاء الزرع، ولكنه سرعان ما يهدأ، ويصفو سِر الدبتر الممتع لهايج بعد انسداد تاريخي كد أو كل الأمر فنود' موضوعي' لتظهر في مسيل الدهر القليل من الفلجاء التي تجتذب الإبصار، وتتفرع الاعراف من جميع المصاطير المضامين المؤمنين بجولية الحياة، وحركة النبلكتيك المصمجة على الظواهر الايداعية للعامة للبشر .

إن، ابتذاعات الشبب كثيرة من حيث الكمّ لكن ما ينتر بالاحتجيد منها قليل وهو يحدث بطبيعته على الملقق كيداع ولا يدعو إلى الراحة، وكثيرا ما يستقر النقاد، ولايسمع لهم بالاكفاء بقراءة ذلك النوع من نتاجات الاتاع الشبب . ومن هذا يعبر عن حالة خصه تجه الايداع الشببي . إن نستقر النقاد كتاباتهم وجرثمتهم، ولها، كثيرا ما يكتب عنهم . أم أولئك (الشيوخ) من الكتاب الذين يبيعون المواعظ الاحلاقية الحسة أو السوسية الثورية، فلم يجد النقد يطعوبهم بل يشعرون بمتعة وأطمس مع الكلاسيكيين الكبار ، ويطلقون معهم، بعبرهم حالات ابداعية مزورة يشعرون بالمتعة، ويشعرون بالطفة البشرية المتوارية التي تطوي عليها كتاباتهم . .

وربما نتجلى في أبعد العربي الحديث روح المكتبة الشببية في القصة والرواية، أكثر منها في الشعر * هكذا لاحظ * ولهذه الملاحظة تفسيرات التي قد لا يسمع المجال للحديث عنها وببريرها طسبب فكندا، وفي جميع الدلاب، ينادك لنا ان الفاتحين الشبب، والمستكشفين، والمبتاعين، والمبهرين، والمبشرين، بانما يمتلكون طنفة معرفية تعكس في أعمالهم، وأن العمل انحاسم في ابتذاعاتهم المحترمة يكمن في تمرير المعرفة، والصدق الفعي . وربما يبهرك بمصهم لمرة وحدة وهي عمل من أعماله لكن سائق (المساهات القصيرة) وبريق مواسن الارتراق، وتسونل الشهرة، يربي بصاحبها، لأن الحكم المعرفي هي تجويته الإنسانية، حصيلته الثقافية الإنسانية أيضا، لم تكتمل ، ظم تحمه، نحن هذا نتحدث عن الشبب وأنب الشبب . وعن روح العصر والمعرفة الجديدة، ولكن هذه الحديث الذي عن أدب الشبب، لا يعني اننا لا نجد إنسانيتنا كقراء قبل أن نكون بقادا في ابتذاعات الرواد والمؤسسين الكلاسيكيين في الآداب العالمية . إنده شعر بشيء من لانتهازية والاستفزاز ومن مسعود على تمازيهم عبر كتاباتهم ونمتمع بها كأنشهى ما يعرفه في حياتنا يوما عدا . لقد اخصوا بشريتهم المنظمة والعصية، وكشموه لك في كتاب قد لا يريد ثمنه عن سعر يوم عمل من وقتك أي غلب ذلك الذي سبوا به في هذه المعاملة وأي غربة في حمية الريح والقصارة تلك !

لعل

التمثلة بين

العلوم الحديثة

والإنسانية ظلت

مقطعة إلى دأ

ظهرت اللسانيات

تأنيث القصيدة قصيدة التقوية بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية

د. عبد الله محمد الغدادي

- 1 -

لا أطبق قد بيد المعنى العميق لكرب الصح الشعري الحديث قد تم على يد امرأة ، هي عام 1947 وقعت الكوليرا في مصر ، وهناك في هناك وقعت (كوليبرا) أخرى . أحد هم مرصس قائل وموت ، والأخرى انتفاضة ومشروع إيهاء

هذه مسألة معروفة في تاريخها وتاريخ ما أعجبها من نقائبات ومجاهلات ملك صعدت ديوان العرب الحديث ، والكل يعرف حكمة قصيدته (الكوليرا) (1) لدارك الملائكة وعلاقته برباء الكوليرا الذي أصاب مصر عام 1947 ثم ما جرى من جدل طويل حول انطلاقته الشعر الحر وديانته وزيانته ، مما هو من معروف القول والبحث (2) .

ولكن موضوع هذا هو في طرح لأسئلة حول هذه الحائثة الثقافية وارتباطها ارتباطاً مركباً بدارك الملائكة القصيدة برك المرأة الأنثى التي حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر .

هذا هو السؤال الذي لم ينتبه إليه ولم ينف عنه ولم ينظره على أنفساً (3) فكيف حدث هذا من أنثى ؟ والأنثى في المعنای الثقافي مجرد كائن تابع وضعيف وعاجز ، *
ثم ماذا جرى بعد هذا ، لاغتصاب وإتتهاك الجريء ضد عمود الفحولة ، .. *

- 2 -

الشعر شيطاني ، ذكر كما يقول أبو النجم العجلي ، وهو جميل بابل ، كما يقول القزويني (4) والجميل الذنوب هو الفعل المكتمل ، وبما أنه كذلك فهو طعم الفحولة . والفحولة طبعاً وأعلى هذه الطبقات هي مقام الرجال الأوائل أهل الكماليات والتمام وكل من جاء بعدهم فهو أقل منهم وتقلص المرأة جيلاً بعد جيل حتى تلك اليوم الذي لا يبقى فيه للآخرين أي مزية أو فضل على سابقهم لأن الأول ما ترك للآخر شيئاً منذ أن أخذ الفحول الجسم النثوي روح الشعر كله والمعنى كله إلى بطن الشاعر الأول ، فحل الفحول . وليس للأنثى بوصفها كائناً نفسياً أي نصيب من لحم المواقف الأدبي - 89

الشعر شيطاني
ذكر كما يقول أبو
النجم العجلي ، وهو
جميل بابل كما يقول
القزويني

فجعل أو من هسست شيطان الشعر ، ففجئ نكر معنر إلى جسده من الذكور والشيطان لا يجانس إلا الفحول لأنه نكر وليس فثى . ولذا صارت العنصرية الإبداعية تسمى (فحولية) وليس في الإبداع (أنوثة) برأينا ما ظهرت امرأة واحدة بآثورة وقالت بعض شعر لها أن نستقبل وبشدها أنها أحد الفحول مؤكداً فحوليتها وعدم أنوثيتها لكي نتحقق على طرف صفحات ديوان العرب وتتوارى تحت عمود الفحولية ، هذا ما جرى للخبثاء (٢) وهو مثالي واحد يتنم لم يتكرر في ثقافة الشعر على مدى لا يقل عن خمسة عشر قرناً .

هذا هو المشهد الثقافي الذي يطغى على ذاكرة الثقافة قبل ظهور نازك الملائكة في عام 1947.

ومن هنا فإن ظهور هذه المرأة في هذا الوقت ليس بالثشيء المعادي وليس بالثشيء الطبيعي إذا فسر مفهوم الطبيعي بناءً على المعطى الثقافي وليس المعطى الفطري . والواقع يؤكد أن الحدث لم يكن عابثاً . وهذا أمر نستطيع استكشافه من خلال وجود الفعل على مشروخ نرك الملائكة . وقد جاءت الرنود بوصفها بعض أنوثات الفحولية في الدفاع عن ثقافة الفحول وأخذت بالتشتمل التالي

أ كى نزل رد فعل مصاد وأبرزه هو ابتكار الأولوية على نرك ، وقد كتبت بحوث كثيرة ودرايات متعددة ، كتبه رجال فحول ينكرون عليها الأولوية ويعبر عنها الزيادة ويؤكدون أن قصيدة الكوليرا لم تكن القصيدة الأولى في احتراق عظم عمود الشعر وعروصه المنكر ، ويسببون ذلك إلى رجال سببون عليها أو معاصرين لها . المهم عندهم هو منع هذه الأنثى من ثوب الزيادة ، بمعنى أن الفحول لا يسرها ، إلا فعل ، أما الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة وعاجزة لا قادرة وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحول (6)

ب كانت هذه واحدة من أنوثات الفحولية في مكتبة تلك الآفة المؤنثة ، ولعل للثقافة بحسبها المنكر لم تكن على ثقة تامة من نجاح خطتها الأولى في ابتكار أولوية هذه المرأة المدعوة بنرك الملائكة . فبعت الثقافة متمثلة برحائها الفحول هجومها على هذه الأنثى بحيلة أخرى ، وجرى لقول بأن قصيدة الكوليرا ليست قصيدة حرة وإنما قصيدة - نوع من أنواع الموشحات . وهذه حيلة قتل بها أحد المستشرقين (7) مانحة خصمائه للدفاع عن فحولية الضماد . بولو لجهت هذه الحيلة فتشكروا الزيادة حينئذ من نصيب أحد الفحول وتحتدياً بنرك شاكر السياب وسيجري طرد المرأة عن هذا الشرف المنكر .

ج وتأتي الحيلة الثالثة في الدعوى التي تقول إن قصيدة نرك الملائكة (الكوليرا) ليست سوى تعبير عروصى . وهذا أمر لا يعبأ به ، وأهمهم هو التمييز الفني ، وهذا في رصمهم لم يحدث إلا بعد سنة من نشر (الكوليرا) أي في عام 1948 في قصائد مثالي (في السوق القديم) للسياب والخطيب المشدود لشجرة السرو) و (الأقنوى) لهذا (8) .

وهذا يسعى يهدف إلى زحزحة البحث وتحديد معنوله ونقله من فعل التكميز الحسي لمعود الشعر المتمثل بقصيدة الكوليرا إلى التعبير الفني الذي يعقل مسائله التكميز ورمزيته . إنها محاولة لمداراة المعنى العميق لحادثة كسر عمود الفحولية على يد أنثى ، وبالتالي فهو حفاظ على ماء وجه

الذين للأنثى
بوصفها قائما بالخاصة
وي نصيب من نعم
الجميل أو من
هسست شيطان
الشعر

الفعولة وتستر على حادثة الانتهاك، وإلغاء هذه الواقعة من الذاكرة بواسطة تهوين أمرها وسلب المعنى الدال منها. وبدا أن تكون المرأة سوى واحد من آخرين اسمها في تعيير مصاصين الشعر، وكلهم رجال يغطون فعل الرجال وهي تفعل فعلهم كشأن جنتها الحساء مع حفر رماني

ثم أحيوا يأتوا فعل آخر أص من الاندفاع الأولى كلها لم تكن كافية لحماية الفعولة والثقافة الذكورية ضد لبعه متعانيه في ذهنها فراح يعطي ذلك الملائكة الحق في الشاعرية ولكنه ينكر عيب جرحها على التطوير للحركة الشعرية ويروج بسحر من أفكاره النقدية ومن رواها الفكرية ويعربها تقريباً. لا دعا على كل رأي وأنه أو قول قالت به أو قاعدة أسندت إليها أو قانون اكتشفت، وكأنه يقول لها مالك ومال شغل فراجاجيل (9).

وبن تكون المرأة شاعرة بهذا أهرب على الفعولة من أن تكون مخطرة ودافدة وصاحبة رأي وفكر ونظرية.

هذه دعوات أربعة لا يعجزوا أن يلاحظ القبية العسكرية فيها، فهي تماثل الخطوط العسكرية من خط دفاع أول ثم ثان إلى رابع، وكل خط يكن أكثر تحصين وأقوى احتياط من سابقه والفكر العسكري بوصفه ينبع أنواع الفعولة وأشده كجارية هو ما يثير دماره الحوار الذي هو علمي في طأخره ولكنه في جهره ليس سوى خطاب محوли استهين سائته وحكاه أسبقه وأسسه أفلامه بمكافحة هذه الأنثى المتجراة على سلطان الفعولة ومحوها الأراسخ.

-3-

ماذا فعلت تلك الملائكة بصود فعولته؟

في ظاهر الأمر لم تكن المسألة سوى تعيير عروصي تجريبي، هذا ما يبدو على سطح قصيدة الكونيزا المنشورة في أواخر عام 1947، ولقد تعامل النقاد مع هذا المستوى السطحي التجريبي وانطلقت الدراسات تقوم حول هذا الأساس العروصي ولقي الحائض، وكان التمالة مسألة تجديد أسبي شعري لا أكثر. ولقد أسهمت الملائكة بعص بتعدية هذا المطلق الفني الصرغ، ربما لأنها لم تكن تمي أبعاد فعلتها وخطورة ما تقدم عليه، بسبب هيمنة النسق التقني، الذي هو نسق ذكوري، وعليه، وتطبيعها بشروط هذا النسق المسكر وخصوعها لذخيتها ولزيمها أنها كانت تعي جراح فعلتها فظنوا هرب يمكن ذلك وأوجب للفحول أنها ليست سوى شاعرة حديثة تسمى التي تجديد حيوان العرب وما يد مؤنة تعاضد الفحول في مساهم التطويري، وهذه لعبة - لا شك - أن المرأة المتكفة لجأت إليها تماماً، لتحمي به وهذه ما تكشف عنه إحدى رسائل مي ريدة إلى بختة البانية حيث عزا قولها (أسبينا الرجل) أقول أسبينا مزادة بل تعطف من ريدة بفل حيث إليهم يغطون أن السد يتأمر عليهم فكلمة أسبينا" محمد نادر خصصهم إلى رؤيتهم يطويرون لتصريحها بأنهم مظلمة مسكوتون (10).

هذا دفاع تقني تسعمله المرأة لكي يبرر ذلك الطريق التطويل الشائك وسط امبراطورية الفعولة ويبس أن يدرك الملائكة قد تترعت بهذا الوفاء لكي تتمكن من حماية مشروعها من غسبة فعولية مدمرة.

لكن ما أقممت عليه نازك لم يكن مجرد تعبير فني، ولو كان كذلك لتسرى عليها مع أعمال كثيرة جاء به التاريخ الأدب وسجلت أدوارها التعبيرية في حدود الشرط الفني لا أكثر
 إن عمل نازك كان مشروعاً أدبياً من أجل تأنيث الفصيدة وهذا لم يكن ليتم لو لم بعد
 أولاً إلى تهديم العمود الشعري، وهو عمود منكر، عمود الفعولة، ولقد أقممت على ذلك ببصيرة
 تمي حدودها وتعرف فروعها فأحنت نصف بحور الشعر والنصف دافماً هو نصيب الأثنى ولذا
 فليس ذلك لم تطمح بما هو ليس حقاً لها

أحبب ثمانية بحور هي الزجر والكامل والرمز والمقارب والمندرك والهرج، ومنها السريع
 والوافر وتركيب الثمانية الأخرى، وفي هذا الأحد والترك علامات واضحة على مشروع التأنيث،
 فالملء هو النصف، والنصف هو نصيب الأثنى كما أن البحور الثمانية المختارة تحمل سمات
 الأثونة ومن حيث كونها قابلة للتندم والتقلص كشأن الجسد المؤنث الذي هو جسد من يردك
 وينقص حسب الشرط الحيوي في تولد الحياة فيه وتندم من داخله واستاقيته منه، ثم يعود مبتلعاً
 ويستمر فيه سمة تحول للزوجة والنقص وقدرته على (الزجر) ثوب أن يلف حياؤه وهذه صفة تتوفر
 في البحور الثمانية المختارة فهي بحور تغلب الرائدة والتقصص والتندم والتقلص والتكرار غير التصرف
 بالتفعيلة الواحدة بـ ٥ ونقصاً هي واحدة متكررة كدالة الجسد المؤنث إذ تتبثق منه أجساد وأجساد
 تتكرر كما أن هذه البحور الثمانية هي بحور شعبية متواضعة وقريبة، فهي من الناس ولناس، فهي
 البساطة واللوبة والحققة .

أما البحور الأخرى كالطويل والمند والممدوح وغيرها، فهي بحور المحول فيها سمات
 الفعولة وجوهرتها وصلابتها، وفيها من الجسد المنكر كونه لا يعقل التندم والتقلص وكونه عمود
 صلباً راسخاً لا يرف ولا يتفك وقد حول الشعراء الرجال بحول البحور المنكرة إلى الفصيدة الحديثة
 فلم يبق في ذلك، فالقصيدة الحديثة تأتي المنكر وهي في صدد التثايت

ومن حاولوا ذلك السوابق ونوبس وكهلهم أبو حنيد وطه حسين (11)

ولقد أكرمت نازك من الحديث عن هذه القصيدة، وتكلمت بشعب واضح عن البحور الصافية،
 أي البحور المؤنثة في مقابل الأوزان غير الصافية، «أوزان المشوبة بالتسلط والرسومية والعمودية
 تلك التي يقوم عليها عمود الفعولة والنظم الأثني الصارم» (12)

إن نازك الملائكة هي عملها هذا تتصدى لتكسير العمود وتسحق الدهني المنكر الذي يقوم
 عليه الشعر، وتقبل هذا مسيحية بالنصف المؤنث من بحور العروص.

ويوسطة هذا النصف الصعيف تواجه النصف الشرعي وتتصدى له وتقاومه وتصبح أخيراً هي
 ترسيخ البحور المؤنثة، نصف العروص، وتكسر العمود الكامل الذي قد يصنع المنكر ويصنع
 بذلك باب تعريف سيستلحق للقصيدة الحديثة أن تتحل عبده وتشرع في الثالث بعد أن اعتقلت من

عمود الفعولة الصارم . لهذا واجهت نازك الملائكة كل أصعب المعاصم والأعزص من
 ممثلي الفعولة النفاية لأنها امرأة نصمت للعمود ونولب تكسيره عمداً وعن سابق بصيرة ولم تكف
 بكتابه الشعر وتجريب أوزان العروص، بل أشعت ذلك بالتظهير والتخطيط والتفكير والتقدير .

القصيدة دعوى تفكر

في قصيدة نازك

الملائكة الكواكب

ليست سوى تفرير

عروص،

وساريسب «أمر والدهي والجهر بالرأي والجرأة في المواجهة» . وهذه كلها صفات لم تكن معروفة عن الأئمة في ذاكرة ثقافة الرجال.

-4-

ظهرت القصيدة المؤنثة في عام 47 و 48 وظهرت معها حيرة ثقافية حرجه حول تسمية هذه الولادة الشادة فهي مولود مؤنث ولا شك ، غير أن الثقافة كما نزل تفكر حسب النسق السكوري، ولذا جاءت التسميات كلها منكورة

وبدهي نارك ، حصة الوليدة، تدبر إلى منح طفلتها اسماً ذكورياً، فتسميه (الشعر الحر) (13) دون أن تلاحظ مصابيحاً لشروط الثقافة المنكرة . وقد أظهرت نارك في مقامات عديدة حصوعها لشروط النسق الثقافي المنكر . وقد اشترت إلى ذلك في كتابي عن المرأة واللمعة من 20 ولكن نارك أشارت في أحد المواقع إلى صفة تتم عن التأنيث حينما وصفت القصيدة الجديدة بأنها شعر الشطر الواحد، وكأنه تقول إنه شعر النصف وشعر النصف، وهو النصف والنصف المهمش في الثقافة المعوجة ذات النسق الجسدي المتكامل عضلياً وشكلياً بواسطة اعتمادها على شطرين صريحين في تكوينها اللبني والذي لا يعزل الولادة أو التقلص على عكس شعر الشطر الواحد ذي الصفة المؤنثة في قابليته للزيادة والتقلص (14)

وجاءت خالدة سعيد غافلة عن أنوية الحركة فأطلقت مسمى (حركة الشعر الجديد) على هذا النوع السعري (15) فما ما فعلته ، إلاث فما بالك بما يفعله فحول الثقافة حيث نجد عدهم أنواعاً من التسميات المنكرة، فالنوبي يتردد بين عدد من الأسماء كالمرسل والمطلق ، ويعرض الأخير (16) . وغالي شكري يسميها بـ (حركة الشعر الحديث) (17) محتلفاً مع خالدة سعيد في الصفة، فحسب وهذه كلها محاولات لتحويل الوليدة «الأئمة إلى كائن منكر» .

غير أن مشروع التأنيث قد بدأ فعلاً وأحسب الأئمة الشعرية بشق مساهم، وتغلغل بالتدريج الطبيعي في صميم الثقافة وجاء الشعاع صلاح عبد الصبور حاملاً هذا الحس في مكنون شعره ولعله لم يدرك ذلك ولكنه بكل تأكيد كل منوعاً منها الحس الغفوي الحي والذي يسيبه راح عبد الصبور في عام 1961 يعلن شكوكه وإربابه من لعبة التسمية فكذب يقول (كثيراً ما يكرر الاسم طامعاً لسماء، أو ملجأً عليه ظلالاً من الشبهات وخاصة إذا كان الاسم وصفاً، لأن الصفة عددت تستدعي نقيضها، كما يستدعي البياض نكر السواد . وعند تلتمع للعدوة ولا بد أن تلامس رصفاً سامعياً إلا إذا انصبت المدافعة أيما انصبح وثبتت أشكالها والوانها) (18) .

اكتشف صلاح عبد الصبور التناقض والظلم والحيث في تسمية القصيدة الجديدة، فالأئمة تحمل اسم ذكر وفي هذا تناقض وظلم .

وراج صلاح عبد الصبور يدعو إلى تعديل مصطلح (الشعر الحديث) وبادي بأعلى صوته قائلاً . (حيناً أو سبعة ناذ بكلمة أخرى) . وكه هو ذلك للنظر أن استخدم عبد الصبور صيغة مؤنثة فطالب بـ (كلمة أخرى) بصيغة التأنيث ولم يطلب (مصطلحاً آخر) بصيغة التذكير فالعالم مقام تأنيث - ولا شك .

ولا يفوتنا أن نشير إلى الحسن المرفف والفتق عند صلاح عبد الصبور إذا أحس بالحاجة إلى (كلمة أخرى) وإن كان شعوره لما يؤزل مفتاحاً بشروط الثقافة السكورية إذ إنه كان يدعو إلى تجنب كلمة (حيث) لكي لا تتصلب مع مصطلح (قديم) وتتخلص معه ولذا اضطريت بصورة قسرة هذا وتناحلت القواميس الثقافية هذه لمعالجة شروط العجولة على احتياجات الأثونة فلم تنصر عيده ما كان الحسن يوحى به من ضرورة تأنيث القصيدة وضرورة البحث عن تسمية مؤنثة لا مجرد تسمية لا تتخلص فيما بين قديم الشعر وحديثه .
ومهم يكن من اختلاف في الرؤية هذا فإن دعوة عبد الصبور قد فتحت باب التسمية فجاءت الكلمة المؤنثة

-5-

جاءت الكلمة المؤنثة .

ولكنها ولدت ولادة قصوية إكراهية . كرها على كره.

حدث جد بعد أشهر قليلة من ظهور نداء صلاح عبد الصبور ومطابقته بابتكار (كلمة أخرى) تصلح لتسمية القصيدة الجديدة .

جاء نازك رجل . وهذا هو مطلب عبد الصبور الذي ندمي (ناددا) ولم يقل (ناددة) جاء هذا الرجل من السودان طابوا في نفسه الدوايا الطيبة، لكن طويبت الدوايا تنزه وسط صواعط المسق الثقافية المهيمن فكانت الجواب مؤنث لكنه مثلب بالتكرار ثلثاً يصل إلى حد طع من القمعية والتعصب .

وهذا عر الذير الأمين بعرض اليه في مطلع عام 1962 مستجيب لنداء عبد الصبور بعد ظهور من صدور النداء فليقلط حيط واحد من كلام الشاعر ويحوله إلى كرة صوفية متمسكة النسيج . هذا فعل الناذك الرجل مع الفزاح الشاعر المرفف.

لا حظ الناذك كلمة صلاح عبد الصبور حينما أشار إلى أن (التفعيلة هي المصطلح المعني الذي يستطيع أن يلتقي هذه الشاعر والناقد) (19) لا حظها فقرر الاندفاع بوصفه ناقد مع قابل للكلمة الشاعر وأطلق عر الذير الأمين الاقتراح الاستلزامي سمائها (شعر التفعيلة) (20)

هكذا جاء الاسم مطبقاً لتسمي فارتفع النافس وحصل الوليدة على اسم مؤنث يتطابق مع أوليتها وذلك بعد خمس عشرة سنة من ميلادها .

ولقد طلب تحمل اسماً مذكوراً منذ أن ولدت عام 1947 وظللت في متاعه الحيرة وتلاعب للتسميات حتى سحر الله لها رجلاً يسميها في مطلع عام 1962 ويهب لها اسمها المؤنث ولكنه حين سمائها قصر على أن يسميها، ويلاها من قرعة ما تمت.

إنه يسميها ويعترف بوجودها ولكنه يحتقرها ويكرهها كئناً للعول الجاهلين الذين إذا بشر أحدهم بالأثني ظل وجهه مسوراً وهو كظيم . كما ورد في الكتاب العزيز ، إنه يسميها شعر التفعيلة وهو بهذا يستجيب لدواعي تأنيث القصيدة فالشعر المذكور في أصله يؤزل إلى الأثرة بواسطة الكلمة

94-الموقف الأدبي

الناقد أسهمت نازك
بسمها بتخية هذا
المنطلق الفني
الصرف نوعيه
لفظية ما أدمت
عليه .

المؤنثة ولكنه يروج فيقول إن هذا هو عمود القصيدة الحديثة (21) . وكأنه بهذا يعيد هذه البيت ذات الخمسة عشر عاماً إلى بيت الطاعة، بيت عمود الشعر .

لقد كافحت القصيدة هذه من أجل تكسير قُيود العمود، ولكن هذا النقد يصر على تعميدها مرة أخرى حيث يصدى لربطها بالعمود وحرث إحكام هذا الرباط وتوثيقها من داخله، وبعد أن أحكم الوثائق عليها وفيدها بالعمود - راح يسخر منها ويقلل من قيمتها - أجل أليست أنشأ ناقصة قاصرة .¹

إنه يراها طغولة شعرية وعوده إلى الأصل البدائي للشعر ما قبل التطور والنصح (22)

ومن ثم فإنه من الضروري وصعها بحب حراسه العمود وملاحظة الناقد الرجل

فيه يترك السمة الأثرية لهذا الشعر الحديث واستخدم كلمة (الأم) والقصيدة (الأم) (23)
مثلث سداسي، يسمى مزيت، ويدل مع عب العمود في الإحساس بأبوته هذا الشعر عبر أن
اكتساب الأب للفعل أن المولود أنشأ لأبوته ألا تجهها وتكبرا واستصعبها لهذه الكفة وتجهيزا لها
هذا، رنج عن أحلاط الشنيد في صميم الثقافة فيه بنى عناصر الفحولة وعناصر الثنائيت،
والغلبة طبعاً للتذكير بم أنه السبق المهيمن ولذا صاغ الصفاء وصاغ التفعيلات الصافية
وسدس في رسم الناقد طغولة الرجل طغولة ابتداعية وديانة ساجدة بدلاً من أن تكون احتراق ابتداعي
بعجازها وانصافاً مجازياً للقيم المستصعبة والهامشية .

ولذا فلي الفحولة تجدد نفسها أحياناً غير محاوله وثنية وأخيرة حينما تصدى أحد النقاد الرجال
وواجه الوليدة المؤنثة بحر رصاصة في جعبة الثقافة المذكورة، حدث هذا بعد سبع سنوات من ظهور
التسمية المؤنثة وجاء الاقتراح يدعو إلى تسمية مسكرة وعمودية هي (شعر العمود المطور) (24) .
إنه حفيد من حفيد الأب الوالد الخليل بن أحمد فهو لذا شعر منكر وهو عمود منجز وأليست قصيدة
حرة كما أنه ليست بنت برك الملائكة وبالتالي فهي ليست أنشأ إنه ولد ابن فعل وسليل للرجال،
وهو مطور وليس جديداً .

على أن رصص الناقد لعمود، هذا بأنه (مطور) يحول إلى معنى الثقافة نحو ابتكار فكرة
الاعتراق الأثري لعمود الفحولة ويسلب عن العملية فكرة التخيير والتكثير وتعظيم الأساس التذكيري
(العمودي) للإبداع .

وبما إنه (عمود مطور) فهو ليس سوى سليل للأب القديم .

تلك كانت أحر المبادرات، ولكنها محارلة لم تفلح في تحرير مسار التاريخ ولم تجد لها نصيراً
فالثنائيت قد بلغ مداه وتمكنت الأثرية من قصيدة التفعيلة .

-6-

لقد حاولت الثقافة المسكرة للتصدي ومواجهة الانتفاضة المؤنثة، بملت جهوداً جبارة على
أيدي الفحول من رجال النقد وحرس الثقافة، غير أن التاريخ كتب حكمة أخرى مختلفة وفال (كلمة
أخرى) غير كلمة الناقد والناقد الفحول -
لقد تكثرت القصيدة حقاً وفعلاً .

التجديد الشعري

المحاكاة تجعل سمات

الأشياء، من حيث

كوبها قابلة للتعدد

والفكرات تتعدد

الجسد الموثق

ولننظر في تدوين الشعر منذ عام 1947 حتى يرمد هذا حيث يرى قصيدة التفعيلة، بوصفها علامة على الأثرية الشعرية، نطعم على وجه ديوان العرب للجدد ومن الواضح أن القصيدة التفعيلة قد ولدت لثني في حصن ماما نراك

وبخصوص (الكوتيرا) و (التحيد المشدود إلى شجرة السرو) و (ثلاث مراب لأمي) (25) كتبنا التطلعات الأولى في مشروع التثنية الذي صدر به، وبعده علامة إبداعية في شعر نراك الملائكة

وإن كان الأمر جلياً ومحموماً منذ البدء عند نراك، فإنه لم يحدث لدى بر شاكر السياب إلا بعد تدريج بطيء وغير هين. فإذ جرت قصيدته الأولى (هل كان حب) فأكد بنظم التفعيلة، غير أنه حافظ على عمود الشعر النكروي في لحنه وصياغته وهي دهيته وسقفة اللقولي، ولم تظهر بوادر الثنائيت عند السياب إلا بعد ذلك بعام كامل، فبدأت قصيدته (في السوق القديم) سرحد من الذكورة ولأنوثة، واحتاج الأمر إلى وضع سنوات لكي تحيي (أشودة المطر) و (التموس العميق) (26) حيث بدأ الثنائيت موقعه الجوهري في صميم النص وسقفة، وهذا ما يحتاج منا إلى دقة حاصه تستجلي أمره وتتبع تطوره وانتشاره في محيط آخر يأتي، إن شاء الله

النهضة

- 1 - نراك الملائكة شطها ورماد / 136 - دار العودة، بيروت 1971
- 2 - ككتروب كتيو، في تلك ولي نور مع هؤلاء، شعر عبد الله الخديجي الصوت القديم الجديد - مراسل عن الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر - ص 24-49 دار الأثر، الرياض 1412 هـ
- 3 - استثنى من تلك أشارة أحسن عرس في كتيه (أشادات الشعر العربي المعاصر) ص 18 عالم المعرفة الكويت 1978 وهو هناك يفسر اصحاب ثورة الشعر الحر على يد نراك الملائكة بشيئين الأول هو في وقع المرأة بإدعية (الموسم) والثاني في قتل نراك الملائكة للعرس مع جعله تجزأ امتكثت من العروص، وهو يتبين ذلك على ابتكار لانسبين للشوشد سحب ولهمود وجهد للعروص حسب بطول الكتور عيش - ص 19 وهذا بعده صرب من (هواه ممتعة) ناعمة، أحسن ناعمة اسم الأعيب الآور أي والأعرجين وكلي به قد نظر إلى المسيلة على غير (لجنة) ناعمة نراك الملائكة ولها لم يلقب إلى العهد القديم الأمري للعائنه وهو ما يسعى هذه الورقة إلى فهمه
- 4 - أبو زيد الفرسي جبهة أشعر العرب 24 للصحيفة الأميركية الكبرى يوليو 1308 هـ (تصوير دار المصرية، بيروت 1978)
- 5 - باب كتيه الشعر والشعراء 197 هجعة بريل 1904 (تصوير دار صدر بيروت)
- 6 - ككتروب كتيو، تلك معده يوسف عر النين انصر كتيه في الإناب العربي الحديث، لجنه المصرية العامة للكتاب القاهرة 1971، وهناك أروى كثر نراك - وقد وقف على ذلك كله في المصوب القديم الجديد 24-49
- 7 - هو مصوب موريه في كتيه Modern Arabic Poetry 1977 London وقد تمت ترجمة الكتاب إلى العربية فـ به بعد مصلوح وشيع السيد دار الفكر العربي القاهرة 1986 على أن موريه مجبول إلى هذه الفكرة، ومن سبوه مصعفي جمال الدين في كتيه (الإبداع في الشعر العربي) ص 155 وما بعده مطبعة المصنف - الطبعة 19
- 8 - عبد الله الخديجي الصوت القديم الجديد 43
- 9 - هو محمد الزبيدي، انصر كتيه قصيدة الشعر الجديد 249 مكتبة الخديجي القاهرة 1971
- 10 - هي ريقة: لأعمال الكلمة 155/1 جمع وخصيف سلمى الكريزي - مؤسسة بول، بيروت 1982

96-الموقف الأدبي

- 11 - مصطفى جمال الدين: الإنشاع في الشعر 186-200
- 12 - عن البحور الصغرى وغيره، انظر ترك الملائكة: لقصائد الشعر المعاصر 53-79، مكتبة النهضة بحداد 1962
- 13 - السابق
- 14 - السابق 59
- 15 - خاتمة سعيد: البحث عن الجنود 72. دار مجلة شعر - بيروت 1960
- 16 - اقويهي: قصيدة الشعر الجديد 454.
- 17 - غالي شكرى: شعرا الحديث الى أين 7 دار المعارف القاهرة 1968
- 18 - صلاح عبد الصبور: مجلة المجلة - ديسمبر 1961 (نقلا عن: النيب الأميين 106).
- 19 - السابق
- 20 - عن الدين الأميين: نظرية نقل السمعة 108 دار المعارف بمصر 1971 (ط2).
- 21 - السابق 108
- 22 - السابق 87
- 23 - السابق 119-120
- 24 - عبد الواحد أولوة: مجلة شعر، عدد 43 صيف 1969، ص 66.
- 25 - عن الكواكب، والحيث المشدود: قصير (شعبي ورمذي) 185-186 و عن (ثلاث مرات) شعر (قرارة الموجة) 113-128 دار الكتب العربي القاهرة 1957
- 26 - انظر ديوان المهدي ج 1/ 21، 101، 474، 509 دار العودة بيروت 1971

الفهرس

غرّزني لا تخلع لكفاتيها

شعر: خالد السكامة الجوبشري

“من قتل نفساً بغير لحظ أو غشاق
في الأرض فكأن قتل الناس جميعاً
ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً”
المقدمة 32.

نوليس شوقى تهاكث عشاقاً الغياب وحطت
على كرامة
من حصي الأرجواني وصنعت بسطر الخزامى
القص
تشتت بالعرف أن اجتيال الرجوم
وهين اصطفاها للهباء تهاكت إلى الظفر
تكتبها للفرابي عصائب ربح
تداعت على نبعه من صندب

وكانت عروبي تهرغر دمعاً
وترقب عبر عيش النثار
جهن الحنية أضي على حرف طيب ككوب
يدان الحبيبة يدوي لملعب عجل يسلمه
السامري
فولفي: صدى لوحة قروح ، ترتيلة القلب ،
روايتي
في الفراغ ، ديببي على شراك في المئاء ،
جماز
سحيلي ، مزلف نسي وبوصلتي في المعاء ،
للساء
الترف الذليل ، لشطوط ، المباء
تسبح كما قهارة الزيت
تغيب وجه للهاج

٩- نرجس المسند

أحط على درجي المسند
والمسند بوابة الإنساق إلى مهجع فرسود
ومشى الطلوب
ولربو إلى التيه
لا جنحي من هلام
ولكنه من حرير العوت
صعدوا إلى دروه العلم كن بجوب البلاد
وحيد
بزمزم عبر أرى أنكرته
يغادر أكتة راسه ، الإزواج ، جسموا ترائيلها
الأنصه
عزلاً أهانيجها الإمحاء ، رماها تلاتونها
الكنواء
ويدخل صهواء من كبد
لاتمسك شطوطاً وليس تبد

وقلتي تحافق بحما وراء الجواد المومني
بعشب البراري وتلويحه الزيرفوب
بحمحم شوق لثم عداري الجروب عير
انظرا
وروحى تصافر هوى الميه
100- السوف الأني

وتزينني في هجوم الصباح
وتشرق بالطوب بأساً تماهى على غرة الكون
سحب حديد
وتنهض من ذروة القرم صعداً
تدأط شلال عثق وسجوى
يسيل الفرات
تألفز مهر يرحل شرق
ويرهس منتبهاً منتجات المسود

2- مغرور الجمر

واسهر على مغرور الجمر
لولا السهاد
أكان القطا غارق الحن نهر الماء
وعسل في غابة الوعب ريش الخوفى
وجفها فوق جمر النضا النرجسي
وأغلو الصباحات
لا ساعدي من غمام
ولكنه جدع نهدا
بذلي إلى الروح جم الثمار
وينثر في موحش القبط عطر الغبوق
ويهطل فوق صهارى الغياب براعم صحر
وسنجر
لقبلولة لى تحط رجاء على ساحل الرمهريرز

وأسل نفسي من وارد الحري
أدخل في بوحه الصبر
أعص برامة رملتي بغير بدئ من القاع قلبى
طلوع لهام الدوا عند مولى الصفرور وراء
جدار الصام
يقفز أه التتالي حروفاً نهيم على وزه من
حريز

ودغث مساء اصطواد الحصارير
والعوت قوبق يتدب سهام الظلام تشطي جفون
المرابا
تناعت بهسجة في عروفي
وحين هروب اليه تكاثت حمامه
وظلّت تمرع جمر التبايع بحبات رطب
وتتلمني من سوق نخس يهيم النجيم
تحذر نيل رعب
تأرجح من ذروة الهام
يرحب قصص الريح اليها
وتعبر منها السفن يوماً مكتسة بالبحارى
إلى نوره
بحر الصبح
وشامل ذرة جرد ترفج في ساحل الزهد
توغل نشوانة في اختلاج لثناه
وتشعل في ناسم الصسعت نجمة صبح
نصم العيون
التي رمتها السواقي
ونيد تحشى عن شروب شابت على صدر
لثكة
مزغت باحتكام الرفاق
وعن جدع لعل يطوقه المسد المستريب
وعن لمر حين دارت قلوبى لأزمان وأبع
رهز الجراح
الخصيلة فوق صوى اللزورد - تضال حتى
تخوم الفرى
وردة في الرحام
وعنا نخفي للظهور تسلفز دوى إرباب
ونقرأ - لأن احصار السماء بليل قره تشوك ،
أغنية للبقاء
يطرؤها فرق عمري وصدر اليلاد بسيفين
عابر هجرا
وحلق في الألفج نجمة برح تفت الفتاغا نفسي
تروب الحيارى

فأسهر ، وأحضر ، وأغمر
وكذا وحيداً نطو على عرش من حجاب
على قدر صمته في حشده
يؤرق مرتعاً في حصم النشور

٣- غاصق البحر

وقد شج في غاصق البحر
خزنت ثراها وغانيت شموست وعاربت يحار
ولهب نجماً يثقب عباب الصباغ مساء الغاء
لأجمع بارقة من ضياء
واليسب عيون صغرى دري
ونكنه مسكن للطف والسودو بهت على
سبعة ظلماتي
يهدد هيرورة الوجد جرت مدى اللوء سيف
ثمانى
تلطت أوان الشروق الحلوب بأحرمة من حبيب
لديع يفرل بكف الجزيرة ذاب لدى قيعه من
ثغام
وارق هدبا يقطر دمه نطره أرجل القانمين
خفا على مركب من حبيب
وريق للحافيش حصيه بالهناق المجدب

شمالى ثمزق فرق شعوب الجزيرة
سول المهار الذي لم يخفى
أنا كل روجي تجوب يواي اليغبي الهولكي
ثمم ورد قتلتي
وتنمخ طلاً لصبح السهوب
تسمن ذوى قمر حائر في الكفار يذلي جدائله
للصجاج
يسير وراء شموست تغادر مراساتها للمنا
وتحصن حفنة حب حصيد وجرة ماء

وتمصبي وراء الخرافة زلودها لصائدون لتزمي
إدري

على حبه ، حفنة من ثمار الوحيل للمدنى ،
وترشها
كل وجد لديها ، لتحمي الخشوف للغريوات
من لهب في الهديم

وتسقي للصفاير من وارد لا يعب
ترق الفراخ ، كأخر موسى ، شفاف الحروب
التي أطلت ، لن موت الرياح ، مزائدة لارتقاء
الصبح

ويبعث أوان الجعار مفاصة لابن أوى
أنا بسن روجي تموة
أنا كل روجي تموت كما زهرة في مروج
التضاريا
ليزشف قطرة حسو ترمزها بهمة من حبيب

٤- شاطئ العلم

وأخطب في شاطئ العلم
كف ذلك تمر على ملة العجر
كف هنا في شموبي الصحارى
تجيب الدروب وتمصر القوسم البواقى
لهول خلفي قطعة من حبيب
محل .. ولكنه باتساع الفضاء
يسافر عبر الغيوم التي سريلتني
يتمدن أين الحسب التي هزمت في سمانى
ولم الفزيا تساقط في شعر دينا
يحط ك حزمه في الترابي تحمص روجي من
سوره العل
تسمل فتدول وجد بكشف بهر الحرير تداع
مختلجاً
فرق جرف البهار ويظلل مبتهجاً في التمرين

5- نوعه الصمت

أساور في لوحة الصمت
وجه البلاد فني من شطابا
أنا بصم تلك الشطابا
جزير كخمة صوف تذكها في الفضاء الرياح
ووجهك بين يدي يورز كما نعمة في الزمان
جزير أنا كشراع وجير
بعضي رعاش وبعضي رعاف وبعضي بكاء
وبعضي لئاة
وبعضي رجاء وبعضي وكاء وبعضي
ولا جوف وجير يورز الصدى في الشطوط
أنا مقل بالشطوط
ثماعة حجر بعض من فوهة للرصاص
ومن كلمة في كتاب يورز موت
تركنت المدينة في غلة البوء
دبت كما لم غارب في المباب
مشيت على مسرح الخوف والملك الغانين
صلياً مهي ، وإكليل نوك ومرشحة للوليد
باليل الشتات
وربقة للصبح وشهدا عد ه الباب
وجم الصياء مثلت رعب
رني بنيب فتاع التبيح ، وجوه دعالي ،
واهدية من
شفاف القلوب ، ولقطة من شفاء النسا ه
ومدية
هيلي ، وأرجوحة من قدي اللامعات ، سلاط
لموت الخويل
رخام تلمعة العتشات وشخ خيبت عليه
تطوف به في السماء الخاري فتكالي وراء
سويل
يصتحة سوس من دمشق يهرول في شفاف
لقرات
الموقف الأنيبي - 103

وأوسى كآخر شوقي،
أدى مرقا الشهود يورز الدماء
تدفع هيمانة في مجر الدخول

أنا كل نفسي نحو
على مرقا شوقي صدري بهاطوم مصيدة
للقصور ومتبعة الحزري
على تفر لوزة حبات رأسها في الخلوخ ، كل
لههار الزواجر
جفت غداة طواف نذب للزمان عليها
على وردة من حزامي بهجر صبحا من الدير
سيرة فوق كت الحبال
على حومة عرفت في البلوخ تصاعد عب
الغروب شبح
صدى الفجر دبح وأدخه من حرق القلوب
واسمع رقيقة الشف رمانة للوعر زاهية
الجليل
تكرز في الكبد اللؤلؤي كما جنوب في
العروب
تشف الرياح الزاهيرة
ليس غير الطوب تاذرها في الفضاء المومج
مدة روجي
تلمسها فجأة
أستعت للموم التي التريت من جوب
تلفج جرحي شمع الفديق
وتكذره ، والفراغ بعد ، بحصلة شعر نزامق
عد الرمال
فتناع نفسي اليك
ألمت التي سويل رهو العمر بأرجواي
عباتها من حبيب
وبكرتها من شجور
وبسماها في الحباب
بنفسجة من عويل الفتكات غب الوجل

بقايسُ صوء كنجمةُ صبح تَقْفُسُ شوقاً

يدير كرىتوبة في القفار

تترُ عبر صبايا

يمزكن صدر الهلام وتظهر العناب ووجه الحمام

ولكن إنه عجم العجز في الصبح

أشجار تيب وجيش بحري

ويسري نهرا كبحر محيط

6- مرود الوقت

وأصعد من مرو- الوقت

سائرة من يقين

وأعز كالطيف ألق بلاج أهنقها وردة يدي

لثم ليلها هواء لولادي

ولكن تشف لثناها سطوح مرثيا

وتجمع من خبث اللب نودا لترفعه في

الصباح عمودا

تسطره بالندى السرمدي وتطلعه برعم للرجس

المتنبذ

وتصقله بالخير

تسربه الأرجول وتطلعه سدره المتهى

وشغاف الخمام

تعلنه في فكرك لوتشابا قرحي وعصر

الورود

القياد الأيائل في تيج من حبيب وموت للزوال

ومتوى الجواب

اختطاب العصفور إلى المصور وأن الثوب

فيأمرها بالسجود

فدعو ارتياح ، وتمحي ابتهاجا

وتبلي قصائد شوقي ونجوى لمصطفى النجوى

تياييكها من جنوب الجوى التي قصصت

أن رثف

المرايا خفاف السماء

القلب في الصمت تلك المرايا

تروح عد الغروب عذرى الجروب

ونجوى الصبوح ملقي الرجال هلام

وتشري شموع تفت سحاما

تلك بيور ، تشك بأعيني ما صوات السواط

تطقها بحدي على ربح لا يرد الجواب

وسرح حد له في الشمال

وأطلق حد له في الجنوب

وصفت مصائبه في الحلاء

وليمة حد وملوى شايق جوع السهاري إليها:

أنتهي عطري ، جفان من الكافيار ، قور من

السلمون المشع والروبيان

ولهازل ويسكي وفودكا ، كلوس لحيي،

سنايك دود

وجرة سخاب إلى دخلوا قرية ألسونها

أحلقوا الأراهير نافورة من دماها

أهانور في الصعر والسكر

في الدرق والشرب

في المهر والرسم أرض المرايا

أسألها ولوقين يسزل روهي

لماذا لماذا

لماذا تصوغن للعتق رثا

وثمة في لحظة من جنون تكفي ما تعبدن

لقبيل أوديب ثلاثة من عبيي

لماذا تصبني زهر العيون جمام الدموع

7- لا قلب

وأبحث عن نحلة حبات رأسها في الروايا

وعى جذع ريتوبة طمرت بالماج

وعن مهرة زينت في الخراب
وأفتح نافذة من عويل الصبور وشجر الحواري
فأعثر من لهفتي راحة بالدماء
أجوف أوفد نارا لتؤنس حوب الرجوع
أموعدنا الفجر حقا
ليس الصباح قريب
وكل الدروب ستوغل راحة بهروق
أناشق روعي هنا في القواف
وبقي هناك يذخر مؤثقا في درى القاف
مصطبها في جصاها

أنا العائد للاتب الحطر
خلقت أرض المذالي شيدتها في الصباح
المراب
وجئت من نورة الفجر خطا بشد الظلام
لنجر جنوبي
لصيفه ظلة من مهاري
وترهقه عصابة من نسور تشد الرياش
فتطلع أن الكشاف الرمزي صجعا تم
المنجل دوما
وتكبل مطرلة لاغتالي الصباح العدي
وفتحت في الظهر نافذتي وانحدرت سريعا
رايت كما نائم العصر نهر الزقاق يحل
سراويله

فالصعلات ثناب لزجر صلابة بالذويع
وشامت نطلع من مكة الموت ، ربه بالطوب
إمام الزمان الخفي
وملصوق بطوي القفا بصوف المرید ، أراح
الثلوج
عن الجمر يومض باقوة بمسبها المعاج
وكف حبيبي يصعد بمص جراحي ويدرك
أحرى لكي لا آدم
وأسمى ، لكي استحث حطني

صحوث هصاغت عور شتياقي
وأرهي السمع
كان انتفا : ثور الرجوع على الدرب
مطرقة من بكاء من صومع
غدا الزباب الصبي

أنا العائد للاتب القلب
أعشى للآعبي بريق عورني
ولكنهم أوقوس على باب كوشوك
وجهي كجة حوخ مطقة بالدماء
ومعروث جسمي صلب للثوج
لحامي جراح السبط
وبطل قبلته من حدير
يلتس من مؤق منتشيا فوق كرم اللزوس
وتل الكوس
فصاصة نبي فاكث لتسقط ملناعة
عند صرح النفاقي
وسيفت لثعل فوق مطايا الوفاقي
وحاصرني بالرصاص
ومرق بانار جسمي
أين الجور ؟؟؟؟

صريح : لماذا الهوار لماذا انجوار ؟
أليس الطيور تزوب الى عشها من بس
أليس اليعن يفر من فجرة للظفر

ولدت مبهرة في الوهاد
فكيف أتم البقايا وأطلع من مصرع للهوان
لاجمع بهري الذي يتدنه السواقي
وقيل تماهي مع اللقوي ، قيل تناثر فوق
الغمام مداول عشق
وقيل يتد عبر المسامي جدول من رعرار
وقيل نهات

عنايته في اللحد وقيل تهاكى شموعاً تهاوئ
 من عبي في العيوب
 هادي الوهاد وهادي
 وادي التلال وسادي
 وادي الطمانن اصحت طمانن أطي
 وادي المراديس سبحتها في سهادي

تَغَمَّصَتْ نَهْرِي لَوْنِ الدُّوَابِ
 لُحَارَ مَعَ الرِّيحِ يَزُوحُ كَمَا وَرَدَ الْإِقْحَارِ
 وَسَارَ مِنَ الصَّبَاحِ يَرْكَبُنْ بَعْدَ تَلَالِ الْهَوَا
 فَهَلْ عَلِمْتِ مِنْ غَوَارِ الْفَرَاتِ
 بَهَقَتْ فِي الْقَهْرِ أَنْ غَدَا لِلْعَصَايِرِ
 شَمْسٌ لَيْمَتْهُ الْمُسْتَحِيلَةُ

8- نهر الجنون

وأعبر كالصفر مهر الجنون
 أَسْبَحَ بِالْمَطَرِ جَرَحَ الْخَبَابِ
 وَأَدْنَى بَرَجْمَةٍ لِلْعَنْبِ
 أَمَا الْعَائِدُ الصَّادِقُ الْوَعْدِ
 أَعْلَنْ عِدَا لَمُحَرِّ النَّجْدِ فِي مَهْمَةِ اللَّاتِ
 عِدَا لِقَصْفِ الْحُرُوفِ الَّتِي لَا تَبِيرُ الطُّرُقِ
 وَعِدَا لَشَوِّ الطُّيُورِ
 وَأَقْرَأَ هَوَا الصَّدَفِ يَسِيرُ بِتَرْفَعَا
 زَهْرَ نَائِقِ لُحُوقِ الصَّبَاحِ وَيَقْصِفُهُ مَلْجَأُ الْإِرْفَاقِ
 وَبَسُوهُ يَنْجَاهِي: أُنْزِعُوا الرِّصَاصَ وَلَا تَنْجَحُوا مَا
 تَسْمَى
 سَيُتَلَكَّمُ بِهَذَا الَّذِي سَيَكُونُ
 فَتُفْتَحُ لِلْعَبِّ نَائِقَةُ مِنْ حَنِينٍ وَيَا
 وَارْفَعِ سَفَا يَجْمَعُ الْهَوَا الْمُسْتَحِيلُ

أعانق نوبا تنحدر إلى الماء مسكوبة بالبحر

106-الموسم الأنبي

وتكتنف عن مداعبتها ملوحة بالصحن
 والحديد
 لتصل في الشط صوبا
 وتشربه مقلّة الشمس
 نعلره في الهود
 لتسبح أكذب في الحصار الطويل

وَأَرْكَبُنْ فِي سَابِلِ الْعَمُوتِ
 لَأَسْ رُوحِي الَّذِي صَاغَهُ اللَّهُ يَوْمًا بَوَادِي
 التَّخَلُّبِ
 بِكَرْكِرٍ مَرْتَضًا فِي حَشَاهَا بِشَبُّ ، كَمَا شَجَرِي
 فِي
 فَهَرَبَتْ يَقَارِمُ حَبْرَاءَ مِنْ أَلَى تَسْتَبِيهَا إِذَا ثُ
 الْجَوَارِ

ويزخي الجناح عطيها العجايب
 تمذ منادها في المشايأ النمل ،

يراعضي بالحنان
 ويرفد بالطيب خيط فؤادي ويرشني في
 الصمود للبيد
 أشد للبقايا

لَزَيْلُ رُوحِي بِرَشْفَةِ حَبِّ عَصِي وَرَشْمَةِ نَمِجٍ
 لَكَيْفَكَه فِي الْجَوْنِ

وكأن يحترق في الضوء مقلاعة
 ثم يفتد سريعا ليرشق بالحب
 أرتال حقد للرفاق للقول

وحفنتهم عن ثواء العصافير في الصبر
 والصبر في المرت ، واللحوق في مارج
 لالأول

وعن دوده نحررت في التماسي حشاش
 وأطمعنها الم
 عند نبعه حشاش

عن جرير مقلتي كروبا دهاقا وحشنتها
 عن مصطوب لوتتي بهاء الحباة

ومررت في التواء الملوك
ههنا كنك أحلى عبيد الملوك

9- مررتي لا تخلع كفتها

وأعدو على مارج من بغين
وخلص حرمة شبح بني
أدوب لدى قمر الزمنا والحنوع
وانوي لدى صفة لا تحون

أحبك يا حلة من غلاب وصهو وصبح وليل
، حصون ومنكر
تمطى عليها الجنون وجرد الظنون وفكر
الشعائر
وحط العماء عليها دهرراً
فأزهر شوك الغناء ستاراً
وثمة في ورد من رجا
تداعت صروح الغناء ورجعت غروب الهباء
وبسب معديا السلام هذابا

أحبك

أب بلادي

ولفت عيوني هذا أوهناك

وانت عصاء الولاية
أنت المحبة من حاطر الشوي
أنت صغاري يشوب كليل
حلف شطوط القوافل يُغمر السلمي الحعود
وانت فتني هذا سمع كالقجوم
يُغمز بالحب والذكر أبت رب الجنود

أحبك

أنت تمناني تصعد من شاطئ لا يبين
وأنت مياه العرف ، جزيرة عمري
وأنت طيور الأيام التي واقفتني
ورقت منقود الحصر فمت بشغري
وانت عزال اليقين
يرمرم صوء البكور قبيل البرق
وأنت انفجر الكعب في صخوري
وهطل الأزهار والزعفران
وشجو المواريب في كل أين

-12-11-10-

”المنيعي“

شعرا جميل عاري

ولهذا سئبكي القصيدُ حتى الذمور الأخيرة
حتى الهرج للثقل

كلُّ بحر توابيت لي
(حتى الوطء) أتت الموجة الثرثرة
كلُّ أرض عاقين من ظمأ وسابل معتزلة
وماء مراقي كحلح تحجز في حفة
والصباير هو عصو نسي مينة
إني هذا للصدى حشرات المصاير لأزرقفة
كلُّ بحر توابيت لي
سلموت كثيرا لطفي
أحفظ الحياة لطفي

قلت للأعيات تعالي لأبج أعيتي
وانمئس بلسك بالأمل
لنم عدي جواب على أي برف
هزئك إليك أن تسألني
لهفتي انتحرت في اصيص النهوى الأول
ليس لي غيمة لو هو
فكيف أقول لصمصافة الحب: إنك لي؟

كان لي زمن من حبي
وفساند بائسة ورؤى مثلها ربك ما خلق
ها د والفت سحت طلل الزمان
أنتزع وحدي حادي
وكأوس التلق
كل لي زمن واسع

ثم أكل أعرف الزمل . ها هو بعصر ظلي
ثم أكل أعرف للخل .. ها هو بعصر أفق
القصيد مني

ثم يكن لي ها أحد
من أبا ود القلب علقه كالحوائق
فوق صدر الحنين الذي صار بظلي*
المرباب المعشق يمشي
والمسافة تصرخ في أنسي:

أنت طعني

أنت أعمى من صدق وظنوني
تعلق روحك بالزريح . بلعيم ..
بالزمن المصحن

أنا ب غيم منك أعشق فرسا بعودة
أنا ب ربح منك أبحت عي شطبي
أصطر فيه القصيد

أنا ب رم د صائم صانع
فكلنا سراج يتوق إلى ظلمات جنيد

ليس لي موجه أو زبد
ليس لي غير حلمي الكسبح الذي لا يحد
ليس لي غير أطولف روح
وفراغة في طول الجسد

في يدي سرب جميل
ورمد أفتش في غوره الميب عن جنوة
المستحيل

عندما أغلقوه اختنق

هي مكب لتودد ووقف أنذ

في مساء بترك هذا الخراب

وهجر يعضد بالريح دار الجسد

كل ما أنتهي غائب

وجه أمي وصوت حبيبي الذي مات منذ أمد

من إذا يدخل الآن صومعة الصمت

حتى يلائق هذا النحيل

ويرمي على جثتي رهرة الشوق

أو أقهران الحسد؟

كم أحب الرحيل إلى أجل لا يسمى

كم أحب البقاء وحيدا

أرتقب هذه العصاة المدمى

كم أنشد صوتي كي يتسلق هذه المسافة

بيس وبين الشهاد

فمنى ستمر العصيدة . . . تأخذي من هد

وتكرمني كزمان ؟

ملّ ملّي المكان وملّ الزمان وملّ الجذائ

ومتى ... أه ما ألقه الأسئلة

ما أمر الصلاة لألهاة المقصلة

مطر في الخليج

وسوء ينل شوقي

ويجعلني كتلة من شجون

لم أزل ذلك الطفل العصي خويط المطر

وأخبط نفسي سجادة من بكاء القمر

حين أبصرني عاشق دابل في مرابا الأبد

لطي بعماط الأبد

أسمع الآن صوت المسافة من بقعة في -هي

يتدحرج كالجم في طرقات القصاة

وإن ألتفتي بهبوب الخرافة

خلف حدود الهواء

أبوس للوشم فوق يدي قبلة .. قبلتان

أبوس فيه سوى ألم

طاف في جزء نكريات المكاش

أبوس للريح أعبة

فالتصباح الذي فتكره الآن جد مدان

والمساء الذي أتكبره الآن ناب كحيط تحان

أبوس للريح أعبة

صمت البحر فزمل أصبح سيد ها النواص

للهت الآن من سنة الموت أصدد دالية

الضوء

ألتقي في الأفق يبدو

خلف ذاكرة الأبل شاهدت نفسي تعدو

الخليل الذي يتراءى على القلب

يسدل لواءة دولما وحية

فكأنني به صدق بي

معلما صدق بالشوق لحد

أشربني على مصعب يا نجوم الظهيرة

ألتقي أترى فمكاني بقصى جريرة

أشربني / ... لم أعد صالحاً للبقاء هذا ..

وهذاك تقصيدة مرسية في كهوف العلى

كم لو احتصر الصباح

فالزئغل فارغة ككرويات بين هب الجواخ

والرسائل جالعة كالأماني المضاعة

كالصدى وجعي ... يلتقي أترى ساعة بعد

ساعة

خويت من يدي الحفوف

حرب السجل

معي الآن شمس ممقطة وصدى ودهول

معي الأجل

تحتل الشمس في موجة حائره
وأنا تتجشع في المفاقي شموسا مكشرة جائرة
المعنى الذي ترك الصوت بين يدي
مات .. لم ينتظر أن يعود إلي
لم أجد أحدا خلف نعشي يركي علي
وعني شاطئ الجرح أوقدت غيمة
لم ألتجئ سملتي بنجمة
كنت أركض خلف هوائي .. تشرت بالأصبره
وشممت روائح حزني القديح
إني أني تهلوت في المنجحة

هو وادي المديحي كموني الطويل
كل موت أمر به
هو يرسل أشواقه للتخيل
وأنا أجمل الشوق سجادة من خدول

أه ... يا مديحي المرمه
كيف لي أن أضم قارورة الأزمنة
أه .. لك هرم القلب مثل خويل الخرافة
كيف لي أن أكون رمال المسلة
ها هو القفز لقلب مشحا برمادي
والمساء المهتم وسط العريق ينادي
شجر الوقت يصغر في روضة الجمجمة
ولتي خلقتني من لحم امرأة مجرمة
هكذا يتصاعد مثل الشخال المثل
وبهيرة علمي تفكر فيها خريف الأمل
وسمائي التي تهلوي تسأل : كيف وأين
هل؟

أمس شاهدت في الماء صورة موتي
كان بي صندا مزمع
قلت للحزين - حول صدرك أنفة
صع على الناصوتي

ليس لي امرأة
وجبهة من تخيل ورمي ومتقى
ليس لي غير طيب وطن
ليس لي موعد مع موج
تأكل مثل صخور الزمن
ليس لي المستحيل ولا الممكن
وحده يتأبط روعي المدى الكهر . العزم
كل شيء يعادري الماء والبئر والوطن

كل حجر أديع وجه التحيل
واشرب أعينه ثله
أفوجه .. لا شيء غير الشراب
فها تستب بي الجهة المقطع

الدبور العربية نابتة لا أراه
والدبور البعيدة تسحق برحها
والصباح القريب يمزج بالغرابة
والمساء البعيد يأل روعي بماء للكتابة
لك أن تسكني في (أهالي القصيدة)
تلك حذر الفوق
هذهك أدل حزين ومنذلة من دموع
لك أن جعلي القلب مائدة من شعور
إذ علي الزحيل إلى الموت على الفاصي
الزمن

لم بعد في أجمحة
أزف بالزئج جسم الأفي
بحر القلب عن دارة
ويطرق في منجب البحر توب للقلق
وأنا والقصيدة نرفي خطانا بحيط للشفق
وأنا مهمل في " المديحي"
بحط علي دباب الكتابة
يمتص آخر مافي المؤق
وأنا مهمل مثل مقبرة هامة

أتحيلُ مومي ودمع القصيدة

بين طلول المدي البائدة

وأقول: تبارك هذا الخراب الجميل

تبارك منقى هذا وهناك

وفي منيل حيراني بلا هائلة

كم أنا عائق في جحيم القرى

ليس تطفئي كل هدي للزوى الباردة

أنا والريح مختلجان .. هي لأ حرة

وأنا كبد حزين منقى وجسره

كيف أنت ما سلب الموج مني ؟

وأكر ريشة في المهبط

كيف أوقد في القلب بحرا وما عد قلبى قلبى

ليس لي غير أن أتقرى المقابر ..

أقصي نفسي

.....

سأعيش على مضض

سأموث على مضض

سأعاقب كالمصائب خيالا بعدا

واسند رأسي إلى مرضي

.....

لم يحد في السماء عيوم وعشب وقهوة

عزيتي الآن واسعة كقطا امرأة

تركض الآن من هوة نحو هوة

.....

لا أحن إلى أحد مشتي هاجس من

بلادة

ماتت القبرات قبل الولادة

كل أنفة الحطم في الزمّل قد سقطت

أهي أسطورة أم إيالة

.....

أي بحر يحرقني من رمالي المدى ؟

دنيا صوتي كطبخ الصدى

وشمادي بين النشوق منددة

من هديل الحكايات لم موعدا

.....

كم رأيت لوجهي وجوها

كلتي أنا مرّة ثم ... لا أحتا!

هونا الموب .. يكتب في دفتر الفزح ميعاد

يتوعمني أبدا

هونا الموب .. يرسد أنفاسه في قصاء

القصيدة

يطعمني فيها حسبي الذي لقد

كم رأيت لوجهي وجوها

سأروحي القصيدة قد سجنوها

.....

أهنيأ الفزح ها ك لهيبى برعيه هناك

واقطع غيمة

واجزعي قسط روجي بسيل الهلاك

أهنيأ الفزح باطمني هاك . هاك

.....

ما الذي قلب القلب في مهبالي القنوط ؟

كلما ارتفع الحطم بي شحبت لختي

وتبرأ فيها جميع الصروط

كلما ارتفع الحطم شذذت اجنعتي في مراب

الهبوط

.....

إن ليلت رأسي بماء الأمل

كل م حولي الآن حطم صرير

وحز ترنك مثل بغايا طلق

إن ليلت صوتي بماء الصدى

ليس لي غير

ليس لي حاضر

فعلني إذا أن الموت عدا

...

إن لرت خلف القصيدة كالبهاء

فشعنت ليلت الأرض - أحسو الشء

النهيت فكيف سادبا ثانية

والبداية خُلي بكل نهاية*

ا هـ . طجروب الموت اغترني

بعد موت الاعاني تطوب الحكاية

....

ا هـ . من بطلي البحر في جسي؟

من يكوم رمل القصيدة

بيني سماء بلا عجد

من يهبط إلى الزمان الذي مات فوق يدي؟

كس نمة طيف بلا حفي

صباح حد . ورسي إلى بأصومة الزئب

....

هكذا كتب . كالتأروق الورق

شعرة الشوق فوق العنق

وعويي معلقة في سراب ، لأفنى

....

هكذا صوت أجلحة قصي الموج

ثم رماها بعيداً ... بعدنا

هكذا صوت لركض في طرقات المذابي

وحدنا ... وحدنا

....

من يمزق بيني وبين القصيدة خط المحبة

من يغير سكتاي ما بين موت وحرية

لا يبدل إلي .. فطوائ أيري تغير

ليس له بعد شهادة مستتبّة

....

أين كاهنه القليل .. تجمع صمغي المراق

على الطرقات؟

أين أعيه رشفه القصيدة من رغو الكلمات؟

أين عيني تحرفان التأمل

في الموت لافي الحياة

أين تلك الحنونة مكتظة بظلال قصائدي

وهي تزهو بذب الصلاة

لم أعد قادراً أن أطوق حصر قصدي

لم أعد قادراً أن أهوي جذع المدى

تاهت الأرض وفطقت

كل بؤلية للجهنم

....

وطني هو هذا الحنين الزماني

بين طلوع الحنين

وهوي الجميل تلطّخ بالخير

كل ما عهدي إلا طيف كلام وصمت حزين

....

يشلق جسمي الزمان

ويعلق في عمي حجر

هكذا لحنوب القلب قبل الأوان

....

أر أرم صفصافة الزماني

كي لا يعطيني القلب التأمل

إن أكلهم نطاعة الليل

كي لا يداهني الحق للأهلي

سوف أبقى هذا قبحز مثل مياه الأمل

وأجر وروائي القصيدة

مدبوحة كحجل

....

لمن ترك الحب

للزبح أم للعار؟

أم لفائلة الشرق ظمئة في هجير النهار؟

كيف يترك أحلاماً هكذا تحت رحمة هـ،

لنساء؟

أصبح الزحيل إلى الأرض

بعد الوصول إلى طبقات المساء؟

أأصق أن الحياة سمصي بها

مطلما لا نشاء !

لم لا تنزع كس المنية

حتى يعيط الحيدة؟

لم لا تلبسني بحب للعواصف

نسحب أيما من تحوم الجهات؟

....

لا أصنق أن الخريف سيعبر قصداً القصيدة
لا أصنق أن الجوى سينرك سبله القطب
طعماً لثأر بليدة

لأصنق أن القلوب تشرد زوايتها
لتحسوك رموزاً جديدة

أستقيم فتتحرف الزرع...

أشرب من مائي القوي

ثم أهبط في كهف سر يبيع حرقفة المعزوف
لهذا الزمان

ما لدي فعل؟

كل ما أشهيه بعد

ولقي على النهر يخبو مع دقاته الأمل

والمرابا العتقة قد صدنت

والربيع الذي كان يبتكر العشب يستأصل

وأنا ما الذي لفعل؟

ها هنا بين رملي ومنفي وأشلأ ماء

أتهجى الصلاة فأزرع حلمي من الأرضي

أزرعه في ثواب السماء

أي نوع من الجمر تصد يا بهي الشاعر؟

كيف سميا وقد أتمس الهرج روك والظم

الفاخر؟

أي نوع من الممر تختار يا أوبيا الشاعر؟

عمره الآن مطلق وأنت التيهب الذي لو

يصير رمداً

وإن صدره خلق الطائر؟

أي نوع من الموت تختار يا أوبيا الشاعر؟

في فراش الدين وجزوك الآن لم في الوعى؟

لم يحد في الوعى حجر دائر

ما الذي يجعل الريح حاوية نولها غيمة ..

ودوما مطر

مال الذي يجعل النار خامدة يتعلق فيها

الزمان ويحبب أغنية التشرد

ما الذي يجعل الروح عذرة أن تصبغ إلى

لهب لشعر واحدة من جنا الشجر؟

لوس لي غير أن تسرب عر شعوق الظلام

والفوضى عن جسدي قطرات الحصى وشجار

الكلام

سامد إلى الفجج روحي حتى تصباح

سكتم جبال الشكج في شعرة واحدة هوج للزجاج

عور عينك .. فتبه الحمة الودعة

كيف أنسى التشفق في قسط عمري

سبير الروى القاحلة؟

في سيمي عدت الأجور فصمت نمر

الحيول

وسألت القصيدة : أين بلادي البعيدة حتى

المحال

ومازلت أسأل

طال وطال وطال وطال السؤل

فرقة المنيعي - راس الحيمة -

الإمارات العربية المتحدة

الجنائز

شعر: أيمن أبو الشعر

لأشبه بعد الآن نجديتي
ألقي كتمثال من الألام تعبرني
حكايا الأسى تاراً صموق
الرمض بين الحديب
والحديب
وأظن أخفّ ليس يعطيني..
تمشي الجنائز في نسي
وعلى أكفّ التهنين تملئ جثّة
حباً طملاً من القبلات
والرؤيا ... وأحلام الرباعي
تمشي الجنائز في نسي
وعلى أكفّ الذكريات تشل
جثث نسي كالتمع
الحاطرة
بابونه مودّة أرض الصبي
الطاهر
بهو ويكتنه الموات كطمة
في الحاصرة
ظلال بين النوق والبين
ملاحمان زامياً في
الوجد بصغير
فهناك فوق المصدر حلف
غائلة للكفي الصباي
انتقحات وعجرف
كفوهات الذردكي

شمخت ينابيع الحنك تكفرت
في بعضها
وبعضها
اثر عصاة الثعابين
... يمضي الجنائز حشواً في
شرايبي:
رعشات صمات المنيح
هزة العيق
رثل المواعيد الجميلة .. رقصة
الأصواء في العنق
ورهب عصفور بعش كان
يشهد يوم اجترهد
بجدع بروجع سهم
وقنين
همناتنا عند المساء على وساد
الشوق واللق
ولهائذا المجلون وشك تنفق
للهصور تنصحه
حبيبات من العرق
كل يسير وراء القمش معطوب
الفراد
يمضي الجنائز حشواً في شرايبي
أدري بأن القلب وجهته
والحق بطور عبر أصداء
المعاول كلما تقترب

الجنار ألا تمي فك
 صار هذا القلب قرأ
 ليت أزرعه ليأويدي
 لا شيء بعد الآن يُنجيني
 غرست أصابعها بروحي
 الفاجعه
 وإنهار صوت الحب بعد كاسي
 النسيجه
 لا تفرعي من وجهي الدامي ومن
 مؤق القميص وطخة
 الطين
 لا تغري في القلب بطرة مشق
 مائل مهر الكبرياء مرابع ..
 ومصارح مرج الأباء
 على جفوني
 الريح بعص تنفسي ..
 والشمس مشرقه جبيني ..
 به عصى الطرف يثلي الحياه
 صبي على الداء
 وابتعدي قليلا بالاناء
 يبي ليؤلمني كثير أن تربي
 متربها بالوجد معطوب الرجاء
 لا شيء بعد الآن يُنجيني
 زدي وزاني القباب حليني
 هي ربه الحشم منطف
 وسكف كالמעطف المرسي
 زاوية انصاء
 هذا أنا .. شرح تسري في جنار
 أبل للانبهار
 من أخضع الأفتار والإنهار
 والفتار منكى على
 الصنوبر مضولا كسلو
 سمته فخر الطعم
 مبدل ومحلل كان
 محجر الأصداه نرسم

دائرة التلون في عوني
 هنا أنا بعد انشطار الحلم يوم
 نكر الأناج مهد على
 الصنوبر فخر المشجب
 المرسود للزواج إذ يغتالها
 عذر الرمس ، تعب حمزته
 كزود من شخب الحلم
 والشعر والدكرى وطهر
 مدك العشاق تأتي
 لطبعه الكبرى ، فتعبرها
 عند المغسل قبل من
 سكتك
 صبي على الماء
 وابتعدي قليلا بالإناء
 هي كره المرء وجه باهت
 لوكن بخرق الملاسه
 كي يعرني
 في كره المرأة وجه متعب
 لكنني قد كتبت أعرفه
 مائله بكي بكهف الرنق
 الوقتي بصبي .. لا يحيني
 . . ايه
 لا تلمسي هرحي
 ودي وزاني القباب حليني
 وحدي مع الأصداه
 لآتف لي طقس انهار الحب
 تعري الرداء
 لطفل سام
 لا تهري المهد
 لا ترفعي عه الغلاله
 أن يجيب لك الرجاء
 لطفل مررق تسجي
 وسط نعل الكبرى
 صبي على الماء
 وابتعدي قليلا بالإناء .

١- ممالك أخرى

تلك معابد تُعرق في الصمت لنادينا
منظير إلهها
وتقول لسانها : ها نحن أتينا
فأعد لنا خلوتنا
وأعد لنا غمرأ
وعلا لا مفرجة بالصورة
أعزبا ثوبا زاهية كي نطع طنوتنا.
وسندعو بوب ليترك رحلتنا
سنقول له علينا الحكمة
علمنا كيف نروض هذا الجسد الجامح
كيف نروض هذا الفكر الأحمق
علمنا سر الفجر
وسر الفرج تشف
فتأخذ نورا يسهج في نور ..
سنشبه قلب من شب وعيق
ونقد لنا لغة من حجر يتوهج
هذي لغة بكرام يطعننا أحد من قبل
سنركب غيما ونطير
نحط على قمم ررقه
نجدور نجما
أو نحسن برقنا
وإذا شئت رثب من حلقنا

118-الموت الأبدى

وإذا شئت صحتنا من من
كانت يوما أوت
وإذا شئت نصبتا كبت وشربنا
ثم دعونا للشعراء جميعها
هذي مملكة أخرى
فتعالوا واقموا فيها .

2-الدرويش

بين ومصر ووصف
مقللا بالترانيل يأتي
يلف عيانه ثم بمصر
منزع بالمواجيد والعشق
لا الأرض لرصبي
ولا الدار دراي
وسأله العرب بلوي
مالي مية ونسحق مزارعي

3- تطور الرجل المتوهج

عشيقتي أنوار لا أنري ما هي
مهنتك إلهي
ما للأرض شيد ومالي
أغرق في اللامتناهي
لوقف هذي الأرض في الدوران بجاهي
وبجاهي

أغرق هذا اللون بعيني من لآلئ
.....

عشيتي الواو لا أندري ما هي
فهمت أن الإيق نأى
من بلحق بي؟
من ونهجي أسمتي
ما أكثر أطواري!
ما استطع أنوري؟

المريد

قدم الكأس إلي وسفاني
حمره عزت ونورا شمساني
ربنا فانداح صبح شفيق ومع
سكر الكون وماجت
جزر وسنى وفحص من أغر
مده حمري وهذا صرلجاني
وسفاني
حمره عزت ونورا شمساني
.....

من رأني
بين أكرابي كعاشت وداني
ينثر النور جذاني

ويحط القصر المفقون في باحة دراي
قل لنا أحر عشاق الزمان

ودعاني
فمشتى قكون وماجت
سجت من طيلسان

مكالبة

بين القسطة والحلم تجلى لي
يرق في سجب من نور
شم وأوصالي

هذه انتقني! رمصى بطوي الأرض

فصحب نريت أني لي
أن أطلع منك هدي الأرض
نريت حتى أطلع اسمالي
حط علي جبل من بلور

فمشيت إليه أتعثر في اسمالي
دولك هذا المزالق فتسلق صخر الأحوال
كانت

وكابت

هنا رى الصخر لحثي
- نوس -



كُفِّي نَصْلَكَ يَا امْرَأَةً

شعر : نبيلة الخطيب

ثم تكسري مع العجوز
أب هرعاً من التجوال
فرق بي وجرحي؟
أم كن بحمسي ويهو
حيث تنلقط أنفاسي
وتعتقن طينتي
كلت قررت نجحي؟
كُفِّي نَصْلَكَ يَا امْرَأَةً
•••

أنا ما كنت قميصه ، كلا
ولا رابطة عن نفسه
أحسب لي
قد قطعت أصبعي
لأن تبتدى

بور طلعتك الجليل *
أم كنت ظمئة
بور غير ذي رزع
هكأن هو القصيد *
أم كنت زينة
بلول - اس
هي تجلي
نور في قطور
كان هو اللؤلؤ؟؟
••
لا يا وهك اطف

لا تسألني
والجواب على حدود لؤد
مد سأظنني
عن كنه هذا الصمت
هاتر...
ردي سؤدي كبرياك
كأنفقاك الدمع
من عين المكابر
هل تنكرين؟
الشمس كانت وجهتي
لما التفتيا
والحب في أعماق نفسي
كان أحياناً تعلني
••

قد كان ظلي
أُن تلك المرة الأولى
التي فيها للتعب
ما كنت ادري
كيف كنت ترافين
نورك أصبحت
ارتعاشات الأنياب
واضطراب التبعص
كل مساء وهينج؟
أم كن يرشعي
هتذهب بي ظنونك

لست أنا التي
انكذبت مكاناً
بين صديرك
وانكناذ القضي
في لحظاته
كلاً

ولست أنا التي امتنعت
دجال الدرود الحمسين
من أهونه
قومي إليه استعطفه
لتعلمي
ما كان سيد مهجتي يوم
ولم أرهن انتساباً
مرة .. لإمانه
••

لا يزعجك الله
هو ليس يعني بداتي
هو ليس يدري
من أكون من النساء
وكيف يهواني
الذي منازل
لا يدري صفاتي؟؟
هو إما يحتاج لامرأة
بهذه هههه
وانا بأنه أكثر
تنصب في الخداحة
حمرا ههههه
وانا سده الممر
من كفيه
شجرة وتعود
•••

كفي نصائك يا امرأة
هل تحسبيني

122-الموقف الأخير

أول امرأة

يعمل لها هواء

أم لاخيرة؟؟

عودي إلى أشيقه

ولتبحثي .

كم قبلة

مخدونه

بين الثمانيات القديمة

كم صغيرة

ولتقراي

كل الرسائل

والفردا المستهل به

واهات الحيزي

والغائب المبررة

ولتطري أشلاء حب

مات مطعونا

وأحر مات مصلوبا

وأحر مات مطهورا

وأحر مات محترقا

وأحر مات منتعرا

وأحر في الطريق

إلى النهاية

بات لا يدري مصيره
••

عودي أساليه عن الحكايات

التي يندى للجهنم لها

هتكم قصة امرأة

بحثتها لساعت

وتصغي .

حيث غلبه هواها

وهناك أخرى

راح يملأها لتلقه

انا احترقت

لظها
وهذاك أخرى
تلك عدت نومه عنها
أمام الناظرين
قام بصنعها
ولكن عندما
اقتنص احتلاء أنما
حلج القاع
وزاح ولثم فاهها
• • •
كُفّي مصالك يا امرأة
وتبهرني قبل التجني
ولتجنني عن مكمن الداء اللعين
المسوس في ساق الحميلة
حيث تتكئبن
ما عانت الأورواق
تسفر غزبه
والفصص موبوء الجنى
فبني لنجته
ودودي عنه
أسباب المعايا والها
هو يا أحمية ميثى
ومثلت بين الصبوح والانهيار
وإذا سمحال شهوة
لأ بكى الروح

فلتصرمي في ظليه شمويه -
حتى إذا كفت
عن الفرف المشاعر
فاهنتي
ونرتقي
لا تغلفي كل المصادف
وانوكي للبتس المحروب
بأنا لتعتني
وإذا لمحت بباله
طلأ لطيفي
فاطممني
بك حائري
أني تسألني
إذا رأيت
الدمع في عيبيه
عني..
ودعيه يبكي
مابشاه
طعلة يصحو
من الموت
الذي يعشه
ونرتقي -
لا تغفني
ها الفؤاد
بهمس طن

لنالك

تصوص الغيرة

نص : أكرم قطريه

-1-

أبائك

هل الكمين أن أطلق حائراً في رسلك
أرواحك الفانين؟

جسدي يهرق أعشاشه بفشب الزرق
والأساطير المتعذرة في برق الزعشة ...
[جسدي اسطبل دموح]

-2-

أسكن فوق كنت المصاصة بالأصاحي والطنول
...

بدرتك العائمة في مستقيم هائل أنا ، صرّة
بأسف

على

كتب

الأرض

ألمو بقرب نواك وهي غشّ غربي
[بهوب طلق]

-3-

كم جعلت من الليل

حين رأيت غابريك يخرجون من نومك بظهور
مفرسة*

أطم استعائتي بهوائك الجالس على الطاولة
والجدار والكزيمي والشرايف الممبوبة
[في مهبك شبه بي]

-4-

إن نأديت .

.....

.....

وما لركعت عن ملاتر الطلّ

من مدح أكاذ أعدو على فجر حدائك

أأه ب بيتك الواطي لأصق نيل وشي الهبة /
فحكك

واغن عراء اللقطة وهو يشهد للثم وسوا أعي
أو

لحظة عاتمة بخصبة الهباء

-5-

.. كم للنهار ظلمة فاسدة ؟

[.....]

-6-

هل نحتزن بالمجرفة من حشود الأكم
المنزاحة في نور رجي *

سح برسم دهاء يغفل شرف الأعصاء
[بريلة بصبج]

-7-

دابة شرسة هذا المساء

[جسدي خطأ إملائي]

-8-

المصفاة : ثعلب يتّرم من قبيعة المكان.

الصمت : معتلّ يتقن الحضور على مسرح
 الموتى العالي ،
 اللباس : زفرّة الذهب للشقي
 صلاة الصلوات تحت شربع الرعود
 [أد العكسور بكامل سكوتك]
 -9-
 دأوس أعيادك ..

طعم حركتك السريع
 وجهة أنفك
 روحك تتعطر بالعباب
 فرتاح تنفسك على اليد
 [لوالصوة أحصنة بلا عريب]

نص: نضال بشارة

1 قطعت ريشة الحدس الأولى

حين أقرأ وجهي

ملائح وجهك الصني

فألتصمت

في الفاء

والميم

فامتدّ شعيرتيه

من ورد القمصان الرحيم.

2 قطعت ريشة الحدس الأولى

حين صيرتني وطناً

وركعت للثيرة الجلى

وصليت

للماء والعلم

فأشرق في درب

وقال أنا عندك

وأنت دعيني

نصوص

جسد

يعبرني بالرحيل

قلب

يشتهي صبيلاً

ب الوائنة

في وردا ونحلا

لقاؤنا

وداع مستحيل.

بطاقة حمراء

عذب لوز

خرق مرمى أميته

فأزهزت قلقة فيه شللاً

عذب ثاي

خرق مرمى بطاقته

فاستقلت الأرضة من صدقته.

عذب ثلث

خرق مرمى الزوتين والشرشوى

فتوقيت مصانع البيروقراطيين

أو. ك.ب.

عذب أخير

رصاصة اخترقت رأسه

مرثية

أعزته الأطول

فأطول

وترك أشياءه المهملة.

فكأ على حرق معقود

فأشعل الجسد

برقعة الموت المسود

على أبعاد المرض الوثنية

بيد

الأمس يرتفع كأس قرحيل

ويضح كفيه في جيبي بطلاله.

في لخر للثمة

تَشِيْقُ بِالْأَطْيَافِ،
ثُمَّ تَذُوْبُ الْفَرْحَ الْقَصِيْرَ
وَتَكْتُبُ بِحُلْمَةِ تَقَاوُلٍ
مَرْثِيَةً لَنَا.

حالة

في صباحٍ مختلٍ
بصوتٍ هزّوْرٍ
غافلٍ الناسِ
وسرّوْقٍ يَأْسِمِينَ لِلْمَدِينَةِ كُلِّهِ
احتفاءً بطيْفِهِ
يَبْتَسِمِي سِرِيْرَ
لِلْخَاصَةِ الطَّرِيفِ مُبَسْمَلَةَ الصَّبْحَةِ.

لَكَ
هَبْلُ الْحَرْفِ
فِي وَقْتِهِ،
فَتَدْعَانِي

شَارِعَ رَهْلِي
شَهِيْدَةَ امْرَأَةٍ

وَيَتَأَمَسِي
فَتَوَارِي
فِي مَسَاءٍ مِنْ تَكْرِيَّاتٍ.

حوار

يَتَوَكَّرُ الْغَبْرُ *

حِينَ يَرِثُ صَبْحَ الْأَمْسِ
وَيَرْجِعُهُ حِينَ تَكْرِي
أَنْزَجِسِي؟

حِينَ تَوَقَّدُ الشَّمْسُ نُكُورَهَا لِأَجَلِي
أَتَدْمُ هِيَ رَهَابُ؟

حِينَ أَكْرَبُ الْحَرِيسِ
أَتَسْتَحْمُ بِكَلِمَةٍ؟

حِينَ تَكْرَبُ الْحَقِيقَةَ.

128 - الموقف الأدبي

أَتَشَاهِدُ عَرِيَّ الشَّهْرِ؟
حِينَ تَتَسَمَّى كَطَعَالٍ لِللَّيْلِ
أَتَحْصِي؟

حِينَ تَرْمَعِي الْمَرْأَةَ
أَلْنِي عَوْدَ تَقَبُّ رَطْبُ
أَتَسْتَقِي شَمْعَةً؟

حِينَ لَفَقْتُ الْإِنْسَانَ.
أَلَيْتِ رَفْرَقَةَ الْعَصَاغِيرِ
هِيَ الْمَاءُ؟

حِينَ نَهَجَرْنَا الْعَرِيْشَ

محاورة

هِيَ رَحِمُ كُلِّ ظَهِيْرَةٍ،
عَلَى الرَّصِيفِ

تَتَأَبَّطُ كَأَنَّهَا تَنْتَظِرُ طُفْلَهَا
الْمُتَحَرِّجَ حَائِلَةً

لِمَائِمِ الْعَشَاقِ
أَنَّهُ يَسْتَنْقِطُ الْمَدَى

عَصَاغِيرَ وَسُرِّ الْقُرُوءِ
فَاتَرَاكَ

مِثْلَ الْمُنْهَوِي
لَا عَاكِرَ حَائِلِكَ

الْمُتَمَلِّقُ أَصْحَابَتِ
هَوَى جَنَّتِي.

سَيِّدَتِي

أَسْتَطْفِقُكَ مِنْ تَفَاحَةٍ تَذَكَّرْتِي
كَلِمًا مِنَ الْحُرْدِيِّ

لِيُبَيِّنَ رَمْدَ نَجْمَةٍ مِنْ نَجْمِي
هَؤُلَاءِ أَنْتَهَى حَرْسُ الْوَرْدِ؟

وَتَحْشُرُجَ الصَّبِيْهِلِ فِي الْإِلْطَافِ؟
لِحَاوِلِ

شَارِعًا فِي تَيْصُكِ
بِغُرُوبِي بِالْعَصِيْبَانِ وَالْإِلْقَةِ

قصة :مأمون زباد محبك

قبل أن تدلج الباب ، تقول لي جنتي :

" لقع هدنا ، لا تعب ، لا تكلم ، لا تلمس أي شيء ، وإذا أعطتك أي شيء فلا تأخذه ، وإذا وضعت الطعام فلا تكل ، أم خالد لا تعب الأولاد " .

مسد برسون وجنتي تسمى بريارة أم خالد ، ونحنش عن دارها للواسمة الجميلة ، وأنا أحلم به . ولبروم قالت لامي :

" هاتي لعماد الثياب الجديدة "

وربّت لامي بامتصاص :

" أنا لا أحب أم خالد ، ولا أريد لأبني أن يزورها "

ولكن جنتي أصرت ، فاضطرت لامي لإحضار ثيابي الجديدة ، ورمته أمام جنتي ، ثم مضت إلى المطبخ وهي تغمغم .

وساعتني جنتي على ارتداء ثوبي ، وهي تغمغم كخمساً بكلمات لم أتيبها ، ويدها المعروقتان ترننشان .

وأمام باب عريص ، من قطعة واحدة ، تقف جنتي ، تثقف لنفسها ، ثم تقول : هذه هي دارأم خالد ، اسطر لي بلاط الرقائق أمام الباب ، كم هو نظيف ، وانظر هرق ، إلى هذا الكشك ، هو بها .

بلاط الرقائق المططح أمام دارها فيص لامع نظيف ، كأنه شمل للثو ، لا عمار ولا فتحة ، وفوق الباب يمد إلى لأمنم كشك حشوي مزخرف ، يظل جرة من الرقائق .

وتتمسك جنتي قبضة برونزية مطعة في أعلى قلب الحشوي ، وتدفق ، ثم تلتفت إلي وهي تقول :

هذه هي لقتي أنا ، أم خالد تعرفها ، حقيقة . لقد دقت جنتي الباب مرتين متتابعتين ، ثم دقته مرة ثالثة ، توقفت

ويفتح ثياب على طوله ، وتظهر أم خالد ، بقامتها القصيرة ، وعينها الصميرتين اللامعتين ورده نظره طيبة بيضاء ، وأنهض التثقيق ، وهي يرحب بجنتي وتكرر للرحيب مرات ومرات ، وأنا أرى إلى صم المتعصر وكأنها تخرج الكلب مجاً من شفتيها للرفيقين الوراقين .

وتعطني بما في دخليط طويل ، ما وليت أن يفتح على هذه واسع ، يدهلني بعصرته ، وكأنه لجة لثني نحنش عها دائماً جنتي .

شجار وعرائش وزروع تنوسطها بركة فيها نافورة وقد صفت على أطرافها أصص الزهر ،
وثمة برح صاعد ، له درجتي مرحرف ، وعلى كل درجة أصيص زهر ، وهوق الدرجة الأولى قوس
حديدية عالية تتلأ منها قصص فيه كثاري أصص بتقالق .

وتسألها جنتي : كيف حال الزهر عندك . ب لم حذ ؟

وتؤد : تعالي ، لنكوج ، قبل أن يصعد إلى فوق .

ثم تلتفت إلي سائلة : مرال سمك عماد ؟

ويظهر الدم إلى وجهي ، ولا أحير جواباً وتتابع هي كلامها ، فتقول لي : كتبه إلى الزرع ،
وتفزع مع جنتك ، ولكن لا تلمس أي زهرة

وتمسك جنتي يدي ، وهي تقول : لبق بجانيبي

وأحسن بالقهر ، وأنا أكاد انصق بجنتي ، ولكن سرعان ما تجتبي رود كثيرة متفتحة ،
حمر ، قانية وصفراء فاقعة وبيضاء بنية ، والأحظ أنشواكها الزاوية ، وأن أرى إلى عيني أم خالد
الهادئين وهي ترمقني من وراء نظارتها

ثم تمضي إلى زهور منسعة في تفتح بهر ، كأنها كزوس ، بنفسي عجبها ، كأنها زهر .

' انظري إلى هذا القزبل ؟'

هكذا تتكلم أم خالد بنيه وأعجب ، وتعلق جنتي مزكدة : ما شاء الله

وبمضي نحت عرائش الكرمة ، بأوراقها الخضراء الزاهية ، وهي تمدحها طلاً رطباً يانب
وتحتها صفت أصص السجادة بأوراقها الخضراء المبسطة المركشة بالأحمر .

وتلفت إلي أم خالد قائلة : لو كان هذا أوان الحصرم لكنت قطع لك ب عماد عفودا ، ولكن
حفظك هكذا ، يهزئك لي جاءت في الربيع .

ثم تمضي بد نحت عرائش الياسمين ، وتتابع كلامها إلي قائلة : على كل حال النقط من
هذا الياسمين المتناقل على الأرض ما تشاء ، حينئذ هي جيتك ، وحده إلي أمك .

وتعلق جنتي : فتركي الآن سيرة أمه .

' ما بالها ؟ ما زالت كما هي ؟'

' وأكثر .'

كل الكلمات ، هكذا ، الواحدة أسوأ من الأخرى

وبمضي في غممة خافتة ، لا أتبين فيها ما تقول ، وسحب تطوف في الفناء ، ونرى

الزهور .

وأمام البركة متوقف ، لنرى إلى الماء المتقلقل من النافورة ، وهو يتأثر في زادات ناعمة لها
وسوسة هادئة ، وهي تلمس صفحة الماء ، وهوقها تتهاوى بإسبيلات بيضاء ، كأنها بجعات صمغرة .

' سنشرب القهوة فوق ، في الحجرة ، فهي أهدأ .'

هكذا تتكلم أم خالد ، وهي تمضي وجنتي نحو الدرج ، وأنا أمني النفس في اليد مع

الزهور وتلتفت إلي أم خالد ، وقد لصقت بقرني ، فتقول :

" لا يجوز أن تبقى هنا وحيد ، قد تكسر أصبعك الزرع ، أو قد ترمي العصفور ، أو تؤذي نفسك ، تعالى معنا إلى فوق "

وأمشى في إثر جنتي ، ونسي مطقة بالبركة والزهور ، وأمام الكناري تقف أم خالد لتقول لجنتي

" انطري ، هذا الكناري أعلى ما عدي ، هو وحده الذي يسليني ، بهيم أكثر من بني آدم ، يغرد سبعة لحور ، أصبح له الماء والطعام كل يوم بنفسه . حتى أنه يتناول الطعام من يدي وتسلها جنتي ؛ " وأبو خالد ؟

وترد أبو خالد لا خير فيه ، لا يعرف سوى النكاح والمفهي ، قبل أن تأتي بخلق ، استيقظ من نومه ، هتلى العصر وخرج ، قلت له فنشرب القهوة معا ، قال سأشربها في المفهي مع أصحبي .

ودرني للرج ، وأنا أنطلق إلى الكناري ، وبين أصابعي باسمية واحدة ، أنقسم شداها

وتلفت إلي أم خالد قائلة :

" لم تلتقط غير باسمية واحدة ؟ على كل حال ، لحر ، ولا تمد يدك إلى الكناري ، حتى لا ينقر أصبعك وعند كل نقره تنوِّف جنتي وأم خالد ، لتتأملا أصغر الزهر ، وأم خالد تكلم :

" هذه اللمعة ، تفتح مساء ، وتلك هي الحناء .

زهري الفل تتدائر بين الورقات كمنجود ، وزهيرات القنداء يتراص بعضها قرب بعض في غمرة وانفخ وقد التفت على شكل كف مصمومة الأصابع ، وهي تفتح عبقها الفاعم .

وعند قمة الدرع التفت لأرى الجهة الحصىء ، وأن أنسى لو بقيت هناك مع الكناري ، ولكنني مكره على الانصباح .

وأمام باب بالحجرة ، اطلع حناتي ، وأدخل ، في إثر جنتي ، بهيجزي للهواه ، كل شيء في مكانه ، كان لحناً لم يدخل الحجرة منذ دهر .

أراك مرهبة ، مطعة بملاءم بصبه ، مسئلة ، لا تجعبد هيب ولا اللهء ، مناهد صغيرة مورعه في الأركان ، تلوذ أنزيق وزهري وصحوى بحاسية لا معة ، وهي الجنوا حراس حشوية ذات واجهات رجائية . شمع عن زهر مملوءة نكوس وصحوى رجائية هاهرة ، والأشباب التي تكسر الجدران مررشة ومزعوفة ومنقوشة .

وتبرر أم خالد إلى سؤالي هل تنص يا شطر قراءة الآيات المنقوشة على الجدران ؟

وأظهر إلي أعلى ، فآرى حرب المسح على طوئ الجدران رسوماً محروقة على الحشب لوزيفات وزهري تحيط بحروف وكلمات .

وترد جنتي ، وهي تحل مكانها على الأريكة : " عباد منزل هي السائسة ، العام القادم سيندخل المدرسة

وتعلق أم خالد وهي تقعد على الأريكة المقابلة لجنتي : ولكن عمر ابن أختي دخل المدرسة " صبر أكبر من صناد "

١ لا ، أنا أعتقد أنه وقد معه في السنة التي...

ويحتدم بينهما الجدل والتقاتل ، وأقصى أنا إلى عمق الغرفة ، حيث نواف صغيرة من خشب مزخرف ، أنظر من خلالها ، هبأ أن فوق الرقاق ، وده باب النار تحتي مباشرة ، والرقاق يمتد ، وأنا أرى إلى سطحه المزدحم المتلفه نخب أشعة الشمس المائلة إلى الزوال ، وشمة غسيل أبيض نقي منشور على حبال في سطح مقابل.

وبجيتي صوب أم خالد : لا ندخل فتح الدافدة يا عماد ، حتى لا تقع .

والثقب البها ، وهي تتابع الكلام إلى جنتي ، لا أريد تسمية للهواء أن تسفل ، حتى لا تحمل العيار ، كل يوم أنقى في المصح وافتظوف

وتقاديبي جنتي : " تعال يا عماد ، لقد بجولري .

وتصيف العجور وهي تنظر إلي بعينها الصعيرتين الحائيتين اللزيرتين من وراء نظارتها : نعم ، تعال لقد بجولري حنك . هذا الفصل

وأترك الدافدة ، أمشي متمهلاً ، أدنو من جنتي ، ولقد بجولريها.

وتنهض أم خالد إلى الحزانة . تفتحها ، تخرج منها صندوقاً مغنياً صغيراً ، تصعه على ميسده صغيرة ، وتبصر إلى فتحه ، فتخرج منه بصع قطع مصمية ، تشبه موقداً صغير ، ولكنه مفكك محط ، اظنها ستطويها فيها لأكلهم بها ، ولكن لأجأ بها ، وقد ركبت بعض القطع إلى بعض ، وإذا هي موقد صغير .

وترجع إلى الحزانة ، فتحصر منها رجاجة فيها سائل أزرق . تفتحها ، فتعيق الحجرة برائحة فعادة ، تتكرسي براصة الكحول الذي مسحت به أمت مرة أصبعي المجروحة ، تصب من تلك السائل الأزرق في حزن الموقد الصغير ، وتشعله بعود نقاب ، فتصاعد لهب أزرق ثم تأتي بفلاية تضعها على الموقد ، وألوك علكاً أنها مستعد القهوة .

وتتابع أم خالد عملها بهنوء ودقة ، كل حركة بغير وحسب ، وهي تترنن ، تارة تتحدث عن الرغور وأخرى عن الكري وثالثة عن الفهوه وطريصها الخاصة في تمصيرها . وهي متفقا تترك الملحقة على القهوة ، ويهب النر يتعقق تحت العلابة ، وهي تبعدنا عن اللهب تارة وتندبها منه أخرى ، والقهوة ترغي وتغور .

جنتي وأم خالد ترشمان القهوة بهنوء شديد ، وشذاها العبق يملأ الحجرة ، وجنتي تنني على مذاق القهوة وطريقتها المتميرة في اعدادها ، وأم خالد ترغو .

ويملو في المخرج صجيج أولاد بلجوب بالكرة . وهم يصغوب ويتصايهون في صوصاء عالية

كم الرقاق جميل ، وجنتي تمسك يدي للصغيرة بيدها الناعلة للراعية ، وهي تخر خطها الثقيلة فوق يلائم الرقاق الأبيض المظطوح ، وأن أسير يهرها بمعطف مع معطف الرقاق ، وسير على سمته الطويل الممتد ، أراه منبها عند جدو ، وكأنه مسود ، ولكن ما ين بلع منها ، حتى يجد اعطفا مفاجيا ، فمعصي فيه ، ثم يمر تحت كشك خشبي مزخرف ، يظلل الرقاق ، ويلقي جنتي بامرأة عابرة ، فتحيها ، ونفسي ، لتتحدثا ، وتحدثا ، كان جنتي فسوت أنها ناهية إلى أم خالد ، وأنا صجر ، أردت أن تابعها للمسير ، ثم يطلع جرباً من الرقاق مسوقاً ، يسير تحته ، أنا وجنتي

المواقد الأبيبي 131

صحتيبد عتمة حقيفة ، وريطوبة ناعمة ، وأصن بمتعة عريضة ، وأود لو طالع ذلك الجزء المصروف ، ولكن ما نلثت أن أخرج إلى الدور ، لبتفتح الرقاق ثانية ، ويصرخ ويمد :

أم حالد سهوس غامضة ، تسعل دورق ماء ، تصح اللدادة ، يصيح بالأولاد لا عنة شائنة مهتدة ، ثم تكلق الماء ،

ويبتدأ لأولاد ، وتعيب الصجة ، ويطعمي للسكون ، ولا أحسن سوى رشقة جنني أو أم حالد للقهوة ، ولما قاعد لا تحرك ،

ويسمر بآلتي ساء الكفاري ، وهو يفرد في دق متصل من الأنعم المتنوعة القلوبية ، بين تقطيع وإرسال وصغير وشو ونداء وحفوت يكاد ينقطع ليندحل في ترجيع جميل يتدفق إثره صغير متصل

وأميل على جنني ، وأهمس لها .

وتسأل أم حالد : " ماذا يريد الولد ؟ "

وترد جنني " لأشيء " وأصير قليلا ، ثم أميل على جنني ، وأهمس ثانية فتتجاهلني جنني ، مرة أخرى تسأل أم حالد وكذلك يأتي الجواب نفسه : " لأشيء " .

وتنهض أم حالد إلى اللعابة ، نضحها ، تسرح بكافة حمراء كبيرة ، صبيح معطوب قليلا ، تقدمها إلي ، فمتنع عن أدها ، وتلح علي ، وأنا أمتنع ، وتشير آليتي جنني أن خدها ، فأتردد قليلا ، ثم أأدها ، أنظها من يد إلي يد ، وقاد الكفاري يمتد ويمتد

أصيح اللفاحة على الأريكة ، بجورلي ، وأهمس لجنني ، وتسأل أم حالد : " لعل الولد يريد الذهاب إلى ... "

وترد جنني : " يمكنه للتأجيل حتى نذهب إلى البيت " .

وتعز هنيئة صممت ، والكفاري ما يزال يرسل نداءه .

أترز عن الأريكة ، أنكي على ركبة جنني ، أصمط عليها ، أهمس لها ، فهذه جنني بالدهوس وتسألها أم حالد " إلى أين ؟ "

وترد جنني : أرجو أن تأتي لي في الذهاب ، سأرورك في وقت آخر من غير الولد ، خطبي أنني أحضرته معي .

وتعلق أم حالد :

" إذا كان يريد الذهاب إلى الحمام فليذهب " .

ثم تلتفت إلي لتقول " هيا ، الحمام تحت الدرج مباشرة " .

وأهمسي على الدور بانجبه الداب ، وقبل أن أخرج ، يستلقي صوت أم حالد ، وهي تقول

" ولكن تنبه ، لا تخطف الزهور ، ولا تترك الصنوبر مفتوحا ، ولا تحدرن الوصول إلى الفصص

وافتح الباب لأستقبل الفخضرة والماء وتفيد الكفاري .

وأمصني كالفرثانة ، أعطى النرح ، أحضر الحمام ، ثم أخرج سريعاً ، ألقى درجتين أو ثلاثاً ، وألق لأمي الكداري

الكداري يمزق ، وفرة من الريش الداعم عند عنقه يتدافع وفق ترجميمه لصوت ، وحين يرسله قرب الأرضيات.

أراه يميل بجانب رأسه نحو ، كأنه يرمقني بتجنبه لسوء المتكفة ، ولونه ، وأصغر المانع يشع . لماذا تعلق أم خالد القفص ههنا ، لماذا لا تطلقه هناك تحت عريشة الياسمين ، قريباً من البافورة والورب والعريل ؟ يائديها تنوب هي وجنتي ، لتفعدا هنا ، ليست أدري ما الذي يمجها في تلك الحجره دفت الملاءات البيضاء كأنها حجرة الملائكة

وأصم رجلي على حافة اصيص الحناء ، أمد يدي إلى فصوص الكداري ، أجد قريبا الكداري يتوقف عن العده بهبط إلى أرض القفص ، يرمقني ، أمد يدي إلى القفص أكثر فأكثر .

وإذا أنا على الأرض والقفص ، احترق النهور بصعوبه ، تراعي بولسي ، وكنتك جبهتي ، والقفص إلى جاني ، تدثر منه الحب ، وسأل الماء . والكداري يتقافو مدعوا

وأحس بشيء ما ذقني يميل على جبهتي ، أمسحها بيدي ، ولظن . وإذا الدم .

يجب أن أعيد القفص إلى مكانه ، يجب أن أسمح الدم ، ولكنه بلوث قميصي

يا إلهي ، أين أنت يا أمي ؟

ولنادي جنتي .

وعلى حافة البركة تجلسي جنتي ، وأم حاك تصمط على جبهتي بشيء ما ، ثم تلف رأسي بعصاة .

والقفص ما يزال على الأرض والكداري يتقافز .

وور الباب تدعأ أم حاك ، وهي تلح على جنتي أن تروها مرة أخرى ، وأن تصطحبي معها ثم تنازلي طائفة زهور . وهي تقول ، لا ، لا ، يخبيني لا تحب ، أنت ولد شطو ، هناك الكداري والزهر كله ، ولا يصيبه مكره

وقبل أن تعلق الباب وزاد ، يقول لي ، انتظر يا عماد ، انتظر ، سيب النقاها ، سأحضرها لك

ورؤد : " لا ، شكراً يا خالة ، تكفيني الزهور " .

وأمصني في الرق ، أب وجنتي ، معصوب الرلن ، أحس بالثعب والشوار

وأسل البيت فذكر أمي ، وتصيح مستكرة :

" ماها ؟ دم ؟ الولد وقع ؟ "

وتصمسي إليها ، وهي تلتفت إلى جنتي معاتبة :

" قلت لك لا تريد أن تصطحبيه معك في زيارة إلى أم حاك ، أنا أعرف ، هذا كله من عين أم حاك ، عينا حسنة ، ببلي بالمعي ، عجوز الشخص ، لم تروق بونك ، لذلك لا تحب الأولاد "

وتلك العصاة عن رأسي ، فيلجج شخصها ، وتصيح .

"بلى، بنّ قسّد به الجرح ، لله يلعس القثورة ، ويلعس .

ثم تشخصى من يدي ، وتمصص بي عبر الزقاق أيضاً إلى الطبيب

وفي صباح اليوم التالي توقفتني أمي باكراً

عصافير وعطويور وحمامك كثيرة كثيرة ، كثيرة وصغيرة ، بأكواب مختلفة ، تحلق ، تحوم ، ترف ، كأنني أراها من وراء زجاج سميك ، الزجاج يتحرك ، فتكبر تارة وتصغر أخرى ، تقترب حين ، وتبتعد حين ، الزجاج هو الذي يحركها ، زجاج من نوع خاص ، كأنني أراها من قبة الدرع في منزل أم خالد ، كأنها تمصص في اسناء واحد ، تتجه إلى سميت محدّد ، كأنها تتجه إلى تلك الزجاج بمناقبورها ، الزجاج يختلط بالزهور ، ينضجع بأكوابها ، فيخدر أحمر وأحمر وأصفر وأزرق ، العصافير تصعر وتصغر ، أحدها ينقر الزجاج

هو حلم ابن ، وأمي هي التي تدع باب غرفتي ، وتبتلع ، لتتسج بيدها على رأسي وحدي ، وهي تقول : " هيا يا عماد انهمس ، تعال لننظر من حاجباً في الصباح "

طوال الليل لم أتم ، وإن أحنّ بالنقص في موضع الجرح ، وأرى الطبيب من وراء نظارته الطبية البيضاء ، وهو يميل على رأسي بصبرته البيضاء ، ثم يأتي بعصاة بيضاء ، يلف بها رأسي.

ولكن ، من يأتيها في الصباح ؟ ولماذا توقفتني أمي ؟ هل هو الطبيب جاء لينظر في الجرح ؟

وأمصص مع أمي إلى غرفة الصبوف ، فأجد جنتي وجناتها على الأرض أم خالد ، وهي ترسمني بيدها الصغيرة من وراء نظارتها البيضاء ، وأرى أميها على المصعدة شوب ما كالمسدوق معطى بملاء بيضاء كالملائات التي تغطي بها الأرض في حجرتها .

أصمتك بيد أمي ، وأشدّها ، أرب العود ، والخروج من الغرفة ، ولكن جنتي تبادلي قاتلة * تعال يا عماد ، ارفع الملاءة لترى ماذا أحصرت لك حالك أم خالد وأحس بحركة تحت الملاءة ، وسرعان ما أدرك أن أم خالد قد أحصرت إلى القفص وفيه الكندري

شمعة في بحر

قصة: عهد الستار لاهر

هل أنت بخير؟

لا أحد يعرف كم الساعة، لأن * بين الرابعة والخامسة فجرا . أنا أعرف الوقت، موسوليني يستيقظ مثلي في الرابعة بعد منتصف الليل، يبنى وبهبة مسافة من السرير والعمودية أنا بصراحة حائف على شربس يجلس قرب القلب مني . يريد ان يعترض على حياتي ، قلت لهذا الشربس الطاهر : لن أكون بخير إذا صرحت صدي، هو يعلم كيف أموت إذا ما تحلى عني.

لأحد اليوم معي، هي غارتني ، وموسوليني مات منذ وقت بعيد، شربسي يتفجع يوم بعد يوم، ربما يعجز جدا ، وأموت . أنا أستيقظ في الرابعة ، أكتب في مذكراتي عن رجل دخل مهرجان قرطاج ولم يستضع الفجر بجائزة احسن ممثل ، وعظم عاك إلى الوطن قائل العكس، ربما احترموه ، لكن الجرائد قالت: إن الدائر بالجائزة يسمونه دافير العريس، ولم يكن اسم صديقي كهذا الذي نشرته إذاعة قرطاج

ربما جئت في الساعة الرابعة من فجر الثلاثاء الذي سبق لثلاثاء السابق، بظورت إلى روجني ، كانت تعط بدوم عميق : كيف تزاني أعرف ما تقوله هذه المرأة عندما أذهب إلى عملي في وزارة العدل؟

سألت حبيبتي في رسالة قصيرة جدا ، هل أنت بخير ؟ ولم يصبر منها أي جواب، مع أنني أستيقظ في الرابعة قبل الصباح وأفكر فيها ثلاث ساعات بلا انقطاع ، بل أكتب عنها وأبكي عليها ، هي وحده التي تعرف أن طباعي لا تناسب هذا الزمن المجهت ، وأن طراوة عقلي وسحر لغتي وصبره أساساني تستحق القرب شدة لئلا تتسرب طراوتي وسحري وصراوتي في الشوارع والأزقة والعقول.

لم أكن أفكر في أي شيء ، جبروتي واصدقائي يظنون فعلا بأنني أفكر أكثر مما يجب ، ليس من أحد يفهم سر علاقتي رغم مرور الزمن مع موسوليني الذي كان يشبهني في يومه وصمومه ومزاجه وجرائمه ، هل قلت بخير يا حبيبتي؟

أعطيتهم صباح هذا اليوم أربعة دافير ، شرح فيها كل ما فعلته في طاولتي وصدي ومرافقتي ، لم يصغني أحد منهم ، لكنني رأيت الله والشمعة والشميق الذي يشعرون به وهم يطربون حياتي على تلك الصفحات المرحومة بمغامراتي وأحطائي وسلائي.

صرخت بهم: أنتقوني أنا أموت ، ثمة شريان في القلب يتمرق ، لكنهم يصحكون مني (عن أي شريان بهذا؟) وحريتي بعيدة عني ، بيني وبينه بحر وأهجار وجبال وشاعت قول: ليس من أحد يحبه أبدا .

في حلم باهر ، جاء موسوليني وحلقه أسود هتار ، كلا ، عروا ، كن هتار رمشي بهدوء ، حلقه كان موسوليني يتسم وهو يشير إلى أنفي (انظر سيدي إلى أنه ، ألا تذكرك بحضارة الفوهار؟) بينما جاء صديقي الذي أحبطوه في قرطاج وأيقظني من حلمي عندما خبرني ، انه لابد أن يفر بالجائزة قبل أن يموت . أنا أصغته طمعا ، إن كان - في الليل والاهجار - يقطع للشوارع والممولات بين النساء الجميلات وحلق النساء اللوحات . وهو يحرك يديه - اب الشمال وذات الصبح ، مثل جند ، هكذا تهمس النساء ، وبعد جولة في شارع الدهر ، والرشف ، والمعتور ، يهرر مع نفسه : كم تعشه النساء؟

هل أنت بخير؟

أسبقط في الخامسة ، صاعنت مني ساعة واحدة ، لا سلطان على ريعاتي ولا أمير بهم م تعبه نظراتي ، أرب اب ينكسر جناح هذا الطائر الذي يصر السماء خلف عرفت ، لا أعرف أن أطيرو ، كنت ذهبت إلى هناك ، أعبر البحر الأبيض المتوسط ، أبسم مع حسنين (الرباب) أسأله عن مكان خاص لا يعرفه سواي ، ربما كان في شارع (الهرم) في رفاق يشبه لثقة كلها ، ذات يوم مشيت حي الجيرة كله ، أخرج من رقب إلى فخر إلى عجز إلى مكان إلى بواب إلى بحر إلى شحاذ إلى قصبات إلى محامي ، أسأل عن بيت يسكن قلبي ، ثم رجعت عند النساء أريد العنور على قلبي الذي كان يسكن ذلك البيت .

اليس من أحد يعرف عمارة السيدة شوش؟ قلني هناك ، برافس أفضل منها .

أعلن في الجوزة كلها ، عن هرة يجنزه أحسن ممثل ، كنت على يقين : انه سيوفر قبل موته ، وقد يفر ذبابة وثلاثة . فهو صديقي ، لي بدمته ثلاثمائة جنيه مصري ، وما أن يصبح غيب حتى يعطيني أموالني ، بل ربما يستعني في العنور على عمارة السيدة شوش .

إذا سأعني ، سأعزله ببري وفلاسي . أيام عمري للذنبه بلا معنى ، اب أصبح غدا أبداً بنوب ، هي وحدها من بهم هذا اللع الشكر من عشريني ، أحجزوها بأني جنت إلى هذا البلد المرحوم بها ، عساني أتمكن من الفور كما فعل صديقي بجنزه أفضل عشق في القرن العشرين ، نعم ، إذا سأعني هذا الممثل الوقح في العنور عظيم ، سأعطيه جازتي ، وهي نوب أن يدري أظني كثيراً من قرطاج أنني سيقول بذورها ونورها ذات يوم .

في الصباح ، غريب م أرى ، لا أحب اليبس القاسد ، لا أحب العلات الصصف ، لا أحب أخيل هتار ولا موسوليني ، لا أحب أي شيء . بل أقرب من شرياني الذي يريد الموت حتى يراني أموت في الصباح ، أنسلي بنوع غريب من الموت ، هذا يموت شرقاً ، وذلك يموت غرباً ، والثالث يموت جوع . بينما جازي في المعرفة المجاورة ، مات حريد على أحرائي ، سبحان الله ، مات جري من أجلي ، وأن ماثلت حياً لفكر في صديقي الذي سيعور ربما ، ذات عام في مهرجان قرطاج؟

سألت الصبح : هل تراه بخير ؟ سألته موسوليني ، كيف مات ؟ أنا لا أتذكر أبدا كيف مات هاتر ؟ الرابعة فجرا أستيقظ ، أثرت ، ثمة من يصرخ بي : احرس ، احرس اسكت حود و-عرا ، أجدنا أصبح منكم ، بل أقول لهم : احرسوا أنتم أيها السفلة ، لكن هذا الشرير للتافه القلق المسعور الذي عر مارال يسيطر على جسدي . هل تراه ، عطفتي أني تركت نفسي بلا طبيب وبلا عناية ؟ ولماذا في كل صباح ، في كل فجر ، عند الرابعة أو الخامسة ، يأتي صديقي هنا ويعود بجائزة ؟ ألا يفكر بي ؟ إذا كان يعود كل يوم ، هذا يعني أنه رجل مشهور ، ولقد مشاهير بمكثهم حتماً لنقادي من هذا المكان الأبيض الذي أعيش فيه.

قلت : يا رب ، هناك في شجر من التوترة الأرضية رجل اسمه (خيتارودي رودلس كاتاليس خيتارو) هناك في قلب من جزر برلين العتيقة أو قهره خضر ومفرح امرأة اسمه (لولا دي نيرولا) وهي في بعدد كما سمعت رجل يسمونه (فرجن لتيس) ربم يمكنهم تحطون جدي وعساماتي وشهوتي من هذا البيت العجوز الذي أسكن فيه ؟

أجل ، إنهم قادمون ، للسند لله ، خيتارو ولولا وفرجان لتيس ، هاهم يقرعون بابي ، باب البيت ، وسوف أخرج بعد قليل ، سوف أخرج بعد قليل.

هاهو الباب يفتح لي فعلاً ، ولا أنري لماتنا يصرخون بي ، من ترى يصرخ في وجهي : احرس أيها الكلب ، ألا (تشبع) من التوترة أيها القويح ؟

القرىبا مني ، يصرخون بي : احرس فيها الحمائر ، ألا تشبع من هذا الكلام صباح كل يوم ؟ ألا تشبع أبدا ؟

ظنرت إليهم ، بقوة ، وقد أشبعوني هم.

هذه -

لـلـ

يصدر قريباً
عن منشورات اتحاد الكتاب العرب
في دارنا ثعلب
نزار نجل
قصص للأطفال

عزلى - بت من حيدر نكهة بنكهة - حصر على سبع وعشرين درجة ونصف ونهيكه - ده' كاش تليفه' وصبره' نيل
 من اللجه مع بعضه ربيع علامه رودة على العلامة لى اعطاء نفسه لى حد صغر' فى الجنب' 'الأول والثانى' لألجوب
 ساد من عائلته صافله لم يسو شيد و قريب فى رى وجهه روجه ، أو صبح هوبه' 'أو عرف حد و ناعلا عه وهوربه
 كانت فارغه دله' ثم يفتي سى' يمكن الحثب عه سته' 'كرويت' عرته من موطى جت' أو موطى على العرش
 طابعة صمه بالذاتيه سنة قصيره ، ما سمعت نه ب'تصا' دت - ليه' بند الهم - موى موطى مركه نفسى
 ورسى للجه صمد أخته صمه بعض 'الأقارب من بعض المرسى' منصوب المير' كسجند' على نوايح الدرجات ،
 صغر لتقديم ميريه.

نص لا يرد من سيد من روجنكم ، ولا من جيونكم - كذاك نثره وقله حره - نص لا يرد لى نص لكم منير عده روجه
 قبهه لمب روجه هو عا واما لك لا سح - ده نكس - ده سافى فى حريق حصر - لى المير روح المره القچه
 ميرك نصه وسميلى بساه حركه - دهكم على معانكه مع جره شمسى مع صندقاب روجه نص يرد منير لا ينفه
 على العمل سادل فريته 'الإنتاج ، ونصموج' اوع' ع' شركه - سنان نصو' 'لجه' وطقا' من السمر الجند

وعصا' سفل على صغر على هذا' شركه لا نصن لك لتفلى منه رسوه كد سرح المير - ده كاش فهد' نفسى
 لى يلد يده إلى 'الإلتك' الدمه' 'لرسيك' ر' جهو' عا' وبقون' نه لى' شمسى ثقلى نص' أو رير سده؟

جند لتلك - بت حصوص شروسيه ل'را - ه' شمسى من ده صمد لى ده فوق تدع ده عزلى - وأند مجموع رجهه
 الصيرى وده' شمسى م' وصل لجه اهد من فى - عا' - كاش بنص لمرشح المكوى لى دت من الجود علامه' 'أو عا' شمسى
 ورسد لى ده' الرجه بالذاتيه على صمد الصرع على ل'راسى ورسد عوا' لجه ريم' لى رديه الهوى كاش الأير
 من بين عره مرسى - حصر لآل على سبع و'راسى رجه - 'الأير عزلى - على سبع وعشرين رجه نصف
 وقرت هاتام' الأيرى بين هاتام' الدرجات

نص لى غيب اللجه منصوب منير - ده' لمركه صمد سمد الدرجات الصغر لى وعصه - لى نصمدي' الداهى نص
 على صغر' المرح' العا' على خمس رجه كد لى - ولى لى من المرسى لم يصب على النسمه المطلوبه - لى ل'جاب
 لى يده' طلقا' طوبه' - 'لعه' القوا' القلى'

جمع ريس للجه المرسى شصره' وأعلمه بأنه سوده دجره - ساق صا' فيه بيهم - وس' جوسل لآل سوكون منير
 لآل القل' السيم فى الجيم السيم ، ورس' أوج - ده' نكس - لأصاف' القوا' السيمه فى هذه المرحله العسمه من تاريخه ،
 لى بهاصبر فيه' 'لعه' من كل هاتام - صغر شمسى صو' ورفصو' - و'عادو' لى رصمى لى صمد - كاش شمسى
 ورسو' لى هاتام' المرحله ل'عاده على سده' 'الأير عزلى - لى' بوسد كشار' شصر سدا - ده' صمجه المكره من ساسه - لى
 هاتام' كاش شصه يده' بالغ الموسى - عا' سارك وركس فى صمد لآل - ولى نه بشركه فيه يصبغ صمه فى موقف الممرس
 على مشية اللجه ، ليه' قرو' المشتركة فى الساق على حريقه القاصه

حتى به الساق ، وطلق المرحشور صمه - سلكهم ل'رحيه شكله - جهو' ل'صا' لى هاتام' لشصه - شمسى
 عزلى ر' مدم ندمه ل'راسى على صمه - وه' بفكر ده' نصف لجه حره - لى مكوه فى صمد لى ده' القركه بنصمجه
 منير' هاتام' وها' فى' 'ل'ام' مضمي' ، 'الأير' والموسى - وه' فى صمكه - فى سوار' العا' - وه' فى' 'ل'هم' - فى بهابه
 المظاف - تتلقى على حل صمجه

عصا' 'الزيت' طلقا' ل'سابقين من خط' الدجيه ، 'ل'ل' ريس للجه ، سكل' معا' - لى' الساق صر' فى ل'عاه
 ل'معا' حصر' 'الأول' 'ل'جر' ورسد' 'الأير' فى المرحله عزلى - لى' لم يكن فى قطع صمد سدا' ورسى على صمه منه
 نصا - فوس' فيه' جميع - قن لى يكوه - و'حد من شمسى' حروف صمد - ده' ريس' لجه وصمجه القعود - بصرح' فى
 وجوه المناسبات - 'ل'كشار' نص' مشكبا' وطقا' لتسليقا' فى 'الألقاب' 'الأرنبية' لم تشار' منير؟

* بسيطة : ما أتى فنامكم في الاستاذ طول مكره منيركم العلم ، انه ، بصرته ، نرجعكم طلاء

(3)- عنوان في اليوم الاول.

في هذا التسعة ثمانية من صياح اليوم الأول جنلوس على كرسى العرش وهو معهم مع طائفة الصناديق بأعداد مرتبة
التي كانت مكتوبة في الصور لمنحله على جدران القاعات المشرفة للعرش
لقد وضعت له في صلب دة وجروود وعلود الرقيم الذي هو على من سبكو على الخرب لآخر من الخط* بهم جملة الجلبت
البربروسه من التبرية سنة أربع تسعة هـ فيم ترك من جاور في شخصين من صلبك يوم* بمسدت في وقتها* بأمر
الجميع من المروج في ذلك خلافت من حجة التبرية بجرود جند الأول مرد مع صوبكم بلكانه لكن كيف عزم الرقيم*
مطروحة بم، بها عيسب سني في المبرك فيكم على عبي* برسي اسم لا يلقون، ثم تشارون خاضر حد سائين
من صوبكم فيك كة مرد في حاكم سلاط يصنع تسعة في مكتبة يكتب على زلفة بصفة سوار الدعايل لإصدار قراره في
الكنهية من حد من الحضر واسلمه منبريه السوار الأول في واجهه بويه وقت الحوفي مسمو من السوار الأول في واجهه بويه
الأول*

[illegible]

معهم "ألا رسولا" من ربك فيكم "الذين" حذركم عنكم بكمي نفس لا ضئيل "ألا" منوهينهم ونهيتكم عنهم بالله فلو لم
رسد ضئيل من ربك بعد "ألا" حذر خبر خبر عنه سحر لئلا "ألا" عنكم مانع في المثال الذي يراكم عرفه
طعما طعما ، هل يطيب السير بدوني ساعة العترة حاضر ، الله معكم سلاطات

يضع الساعده في مكانها . يرفع ساعده اليمنى . يدير الفرس : ثور . يولي . أحطلي مني لو نبي

في مواد المدعى عليه ثلاثة: المصنف من جهازه الجرمي، المؤلف من الكرسي، وما يمكنه من التأثير على الرئيس، وما لهم مدعى عليه ركائز المدعى عليه، إلى جهازه هناك الشروط برفقه شخص لإرهاب الاعتداء على الرئيس المدعى عليه. هذا هو الحال، من ؟

بپس بسعد فی روضه پرزر چاکینه / شعر و نثر عربی
 از عربی می آید / نعم لا احرز التفاصيل حالیا لکن عندی فکر طبعاً طبعاً

فريد - معروف كل شيء بنفسه. مثل هذه الشخصيات شتتت عنه شخصيات هرويس الانصار والموسيقى الغنية كل شيء سيكون مشا زهدون. فتم تقصير ونسب. اورد باله كيف الحب بدولي.

جاء في الآية ما عنكم منكم ثم أي شيء حسن يفتقروا لكم الله معكم مناجاة.

يضع التسامح في مكتبها ، ويوجه صوب القالب

(4)- عنوان في اليوم الأخير

هو جلد الجبل ويصعب الجمل وحلج الرجل ويصعب تطوير من سوق جديدة وجار بشكل ملحوظ عند
أن ينام دور أو يطور مات - زرع نصف ثمر ، لكن الأمر أقرب إلى عو . التمثلين المتكررة لخطية لخدمة الأوقات ، من
وأيهم منبرهم العلم الأستاذ عنوان في صحفهم يومه الأخير - يرتكض بسدحه لشركه - ربحه عقبه بصوفه إلى الزراء - وسعزانه
للبيع للاتي يورعهم بعده فتنه على صحنه يبعع دين ثمر و برمي منه لرم - دم يقر مثل من لدته لامي - ليتبع
لركنش من جديد ، كلفه يوزد القطن على مصفير ، ولا يلقح.

بدأت المطرارة بعد وصول الأستاذ عنوان حتى الأرمه مسوده همد تولى مو محوله مكتبه ، وليس في شفهه للسكزيه
بغيره الصندليه - خرج من من مكتب - شهاب تسكزيه وخرجت وردد على وقع أقدامها السريخ المرنيع المدعج ، خرج
لتصوير المائلين - فصور المكتب - لأمين السمر .

وفي أكل من بلفه كتاب مراد مني الإدارة ودرجه مكتبه دتركمير - والتركمير جهتهم مغلوب المصاحه ،
لرؤية المشيد الخرافي الذي يقوم بطولته مطروم العالم تشخيصا

الاندماج الأول الذي تركه المشيد في أقص التمثلين في الشركة لي منبرهم العام قد جئ.

لهم الذي يبعس حطونه بسدحه لدمته ثلثي "ما حكي - حكي بغير" وان "ما صبح - صبح بغير" الذي يبعس
ويصرح وباقب ، ويكفي بغير ويصوب ثلثي بحد لشركه ويصيرهم بصرهم وبانمره وبخوبه ، ويصيرها بغير الذي لا حد
حسبنا له الزين الذي أضاءه ، كمدير عام ، بين

حاله الخوس على الكرسي الموقوف و شعوب في أقص لشركه - له تدور جرس شبي يصح القطن لا يرى تحت من
للعاملين متشركه ، وذ يره حد منهم ، ودم يصبق به في زر مكتب في سبي الإدارة ، أن صلبه من صالاب المصنوع ، أو ورشه
صينيه ، كان يدير كل شيء من مكتبه ، في مكتبه ، وهو جالس على الكرسي حتى أفضاء حاجته مو نه مشد بده من باب
سري في مكتبه

وذا ما يصغر احد التمثلين للفتنه - فبقه مبرقع فتنا من طريق التمس - وسبكت الخشب تركه صبهه كغزاة المستطاف
، وبالميل سريه - يوقفهم فيها ويصور انصب انصب لتدوير مد أشهر - حصد يكون فدهه لثالثه قد نكف

التصاقه بالكرسي - طلق العنصر لأشده لدمين في لشركه - فصب من صعب على حب سري يربطه بالكرسي - ومعلم
من حكي على قولي حطفه لا يسمح به بالتعرك عه - ويصعبه بوقع أن يكون لتعوض عني الكرسي طبع ثلث من طبع الحصل ،
وحدود قلبي منبرهم بترك - بعد "أترك" في هذا الكرسي ليس نه ، ويصعب عتد نه يقوم عه ، أن يدالله فطامع ، و فطامع
، ويجلس ظله ، هلكه يكي قد القدم كآل شيء بناء ،

وعلى الرغم من سوسن أو سم الكرسي ، وتكفي في أكثر من مكان ، ويصوب نور فضته من الأخير الدمع إلى اللي
لعمامق ، واندلازه بالغير عه رفض بشكل فطامع ، عكزه حرجه من المكتب - لأجر - بصب "الصلاحه" شربه

المفروض منه - عندما بدأت حركته بفتح - مد أن يسكن منه صبح - فهو يتقدم صوبه نظره شديد - مرغوبين ،
وجنح ، كأيهم يمسوس على جمر ليدلا كلفه كان في حاد وسيدد ليدد صعبه - وحق سريه - ورتب مكتبه بغيره نه من
كل جانب وجسمه غائبة من التمثلين والمخالف في لشركه بغيره عابهم تشده - ويصرون مهم مبداه - وبوجس ، سمرقه
حقيقة ما بجري ، بالتقاسم بعض الكلمات من الحور المصور الذي نشأ بين المدير وحيده لركله.

وتجدد - بهذا رجعت إلى عاين شخصية المنير - دقت بصريح في وجود موظفي الشركة وموظفاتها^{١٠٠} ثم أياهم بالتوجه الفوري إلى أماكن عيهم - مهذا - بالحق الشخصية^{١٠١} ثم دخلوا المساحة حلالاً لقيمة تلك عوالب بعد سماعهم بعدو كلفوا نفوذ عاين مهذا^{١٠٢} أن يرجع شخصية المنير إليه ورضعهم بهذا الكلمات مصصية^{١٠٣} بعض، ومن ثم معرفتهم حقيقة ما يجري أحد قسم منهم بطله وحر بصلر وثالث^{١٠٤} يحي. علىصورية^{١٠٥} وربع بنفوذ مكلف تنبيه وإعتراف بصورت مزبنة من تلك التي دخرج من مكان في جسم الإنسان في وقت حدوث بعض ظهور^{١٠٦} والتجديف التي تكد على أربع وخمسة بد بهايفاف مضطربة مثل الكرسي بعد^{١٠٧} إلى عاين به شاك فلكه سمع بجنور كمو حي رة، وسالين مع موكبه المنير الذي أهدد الجهة الظاهرة بمنى الإزده^{١٠٨} فذلك المنير نفسه أن الكرسي لم يطر من شكتك عنه فتح قلبه إلى الخلق، ومن نسق أرض المساحة واستلمه كد بيد له وأنه كان مع^{١٠٩} الذي الذي جرحه بسر من رديس المكث^{١١٠} لإجرو بعض الإصلاحات عليه قبل أن يتعلم ويهتد شكت المنير

تتد

الغرب

يقتل شرق الحرية

في الجزء الثاني من ثلاثية قرواني، الطريق إلى القدس، يتبع قرواني السوري عبد الكريم مصحوف رصد حركة المجتمع في سورية بعد استمر ختمهم لدماء قرواني / الإنجليز بعينه الثاني. وقد صدر الجزء الثاني هذا مزجاً من عدد الكتاب العرب مع عرب / شرق / غرب متكرراً مع الجزء الأول "ثورة في المشرق" لقتل شرق شمس الحرية في "الثورة" بخروج آخر عشقي ولكن همي تحت قوسهم في سوريا بحروبهم الغربي الذي رث العظمى مباشرة، اختلافاً ونكبة بالتهريب، بدءاً بالكتاب وقوسهم قرطبيته هذه المرة "وكان في دراسة منهم عن الجزء الأول" في صدى الجزء الثاني، إذ بعد وحدة تلك الجزء برسم، يستندون قرواني على صموده الأخير ويعتبر مظهره في نصير، ويؤكد أن نكبة في المشرق في الجزء الثاني وهذا ما حصل، فقد الجولان والحدود في التوصل الذي أحكم ربط الطرفين بشكل راسي، مما جعل "شرق / غرب، على عكس الثرية، ينهي بمعركة حرة مع قرواني في سبيل الحرية همك من كل، تشير بأن الجزء الثالث الذي لم يصدر بعد سوف يدمج حركة الصراع وصولاً إلى جلاء دور قرواني في السبع عشر من نيسان 1946

على أنه في هذه الدراسة سوف يتأكد بعدد سوى التوقيد والتأويل حول الجزء الثالث المتغير، وإن كانت الأثر الوقوف على اسم الجزء الثاني ويظهره أن كل من بعد رويته، ما جرى إيراد، ولم يوضح الأمور التالية

1- محور نمو الحدث القرواني في : شرق / غرب.

2- نمو تطور شخصيات القرواني وخصوصاً الثاني القرواني عزير وشحن

3- الصلابة القروانية الخاصة بالكتاب السوري، عبد الكريم مصحوف.

7- الحدث القرواني

بعد الجزء الأول من موصوع في ثلاثية الطريق إلى القدس هي ثلثية التحريم في جميع مستوياتها القروانية والأجتماعية والوطنية، فإن كل من رافقهم من قرية "قرطبة" لم يذهبوا شرقاً إلا غرب من سبيلهم قرواني حركتهم نحو التحريم، بعدد مشرق الشمس كدفع حركة حربية مجرى، بعدد نكبة عزير المشرق، مع تلك الحركة، يتقدم "الاجابي" لقتل جد في مصلح روح بحول تمتد مع غرب الثورة العربية الصغرى، وسحق لعزير بذلك حرة الشخصيات، لاصطاف إلى أو صغر مظهر وشمه، ثم رواجه من شمس التحريم، والقبضه انه أصبح من أفرد الجيش العربي ثوبه. انه ثلثون الأكنس، ثلثون التحريم والقبض والقهر في

ومن حر، مستحقوه من في الأكنس الأول من الجزء الثاني مع عزير قد أصبح شروت قد السب، هراء يخرج من نكبة العسكرية في حماء ويستقل عزيراً قبل محاق إلى بينه حيث تنتشر سمن وشمه قصصير البكر الذي معه.

"وهي دراسة لثلاثية في مجلة "الموقف الأدبي" / العدد 306 / تحت عنوان "لصوف يشرق دور الشمس" الموقف الأدبي - 145

الأخصر ومن هناك يطلق في مهمة نظراً لمعروف التي التوجه صائح تعلي التذكر على الفرنسي التحول نحن نحن
 فبين دون نخرو الى دمشق وكند سورية ، مزال حركتها غنمة المتأرجح ، فالوسيون ه مندو من بيروت
 وطريقتي شمس لا على كس. صفاد السحر السوري لم دمشق وسورية لداخيه حصاء صعب فكنت م برز صفت
 سلمه لأمير يمين، الذي سمر منك على سريه بعدة لا يريد على سمين اثنين وشكل نهاية الفصل الأول مع
 مقطع الفصل الثاني : تحت تحركه الترابيه لتفاجع الأحداث في بزره موحدة مقومه لأشباب الفرنسي الذي امتد على
 كس التراب الوضي السوري. ولتلك بعد اندر عورو واستترت يمين ختبر مكرم سريح فاجيش ومسلخ الخط
 السندري ريدو / حطب، والقبول بالاشباب - بعد م براه في نهاية الفصل الأول. ولكن عورو بفعل يمين وموس
 الجواب صمى قمميه المتحدة لهور. الإبرار " وه هو يقوم بش هجومه بعدة دمشق غير ميسر في المظنوب
 أقصد فيصل يمين ع سورية. ولتلك كتب بوزة غداقه سوكس / بيكو حور بتقسيم المنطقة بين الإنكليز والفرنسيين
 وتقامم " التركة " الشامية حسب فوري القوي لذلك ،

- الحدث الروائي معزوه من حركة تحريره مع قريسي هذه البرة وهو حدث بطوني مشهور، مؤطر
- مكاناً، بمدينة حماة مع امكتنات متشعبة خارج المدينة .
- زماناً، بالفترة الممتدة ما بين 1928، تاريخ صعود سورية يكتسها لسيطرة الفرنسيين. 1925 تاريخ ثورة لوزي
- الخواص غير الموافق في مدينة حماة
- وإسماً، بصريح غي من الشخصيات المتنوعة المشارب والانتماءات، ملها القهالي (شمس، عزيز، ندوة
- المكسيكية) . والتطيلي الموقف روائياً (لوزي الطوافي، خالد البراوي، بدر الدين العامد، عثمان الحوراني
- (...)
- وموضوعاً، بالتصارع الثوب في سبيل الحرية والكرامة على المصوتين الفردي والوطني



فوسم الأول، فما م لعدة سريزة بأفلاعه الأربعة المسموية - اسمه مكان / رس / شمس /
 موضوع هو مربع لاس في كل عمل روائي، وهو م يعرف ككعب بنظريته حنمه للبحث فروي الذي يريد ببداهه
 حسب منطق موضوعه وأهم من نالته حسب امكسيه فكر مديع جند، وتلك دي حديق سور لا يطبق
 مو: فلا نفس قادر على مجزاة شتري سلا في الفهر شريع بين المدهس وعثر الأرصفة، لا ولا النوري بمنطيم
 التصفح للمطالع فوي أنشأه وبين كسب، مع لوبه كلاف في نهاية النصف من الطيور ،
 ولكن " ولا مسم من ربط بقدر الأصلاع ربط حكمت مع بسبي القيس ٢، وشعوره جسد في بوزة السرد،
 التي ترمس في واقع الحق نظور البحث وصولاً إلى العظمة - ويمكن تمثيل هذه الأمر بريم ثاب. ريادة في التوضيح،
 مع إسقاط واقع شرق / غرب طيه مفاخرة .

الشكل (مضاء)

الموضوع
(الحرية)

وحش
الغش

التخصيصات

رواية
مجموعة

الزمان (1920 - 1925)
الفرس الثاني

ولممكننا اننقل جميع معطيات سري / عرب في مربع (أساس كل هو موضوع في القسم الثاني لتبين بطلان
ففي الحقيقة الشبهة التي يورد عليها عمل مصوف فروسي، في الحقيقة مستندة
مصادره بالكلية والزيغ، والبداهة. من هناك يجب فهمه في نفس الثاني التي نشأت حيث تكون على البطل عير
وصبري يذوي فرصة التماسك في محركه مستقل، مكتوب بتفسيره بحرف غور في نفس - ومبررة لك حين عرفت
وأفهم بعض الزخرفه بغيرها بدلاً عن التخييل - " - "، وهناك أيضاً فهم آخرى بدونه حرك الاندفاع ثم بتفسير ابراهيم
مهم من كمين فرسي وما ابرخ بتفسيره في تلك لصفته غير المتكافئ التصرفه والبنود المتكافئه منافية خصوه
جغرافيه وجدعيه لا تعني. وهو لا يرتد معرودة تصبه ومثل بكلمته على امتداد أرضيه المراسية وهنئة
الأخفاء، عيه المتكافئه من يمكن ايضاً المفهوم قسيمي اوضح تنبه تقدمه - اوروبي قدي حتى أن يبد كيف استعد
مباشرة من المنظمة للشبهة الشهيرة، ملصقة باني هائل .

وهو يمكن لأبطال بني هائل التمييز (أبو زيد، توب بن عمم - وعرفه كثير) الاستغناء في مكان واحد*
فها هم أبطال مصوف ابن ولد ووزوا عدة استلهمه التباين في صحفه كل الأنقى قرطبه على بصيرة وطيفه مستندة
هذه المزد، وببصيرة بطل حسن الشرط الإسمي والأجدهي، ولا يخرج بمجه - انحراف الجسمي

وفي منية حمدة نصفي معروف الى جميع تجميعه - الحصر، سوى جسمي، سوى تصديق سوى تصنيفه ومنها لا بد
من وقفه مع المصنف وبما عرته ما هيك عن (هالاب) انشيطيه حيث معروف على صريح ليس للقاء في حمه -
وضريح (الأمام المصنف في السهمه، بالإضافة التي يحس قديم الأثره من أسود ولتر عسوي في منية السهمه **

* ينكر تجميعي مصوري، من مع حرمه حائل معصية: برافه في منكره وقد ر ه دم بحه كنه يوضح من محبين هم
شباب عائلة معدة بحدث بوريه مصو دون موريه ولا مصو مصدر - سي معنى منه مكتف بمعونه على عكره من زرف حائل
المظم، بحيث أصبحت القنول - البثيرة - حائل وجهاء!!

المكان لدى مصطفى حذر. غني، موقوف، مروحة يد تشق وتفتح حتى تصافق 380 درجة بالتمام والكمال. يمثل هذا اكتشاف شكلي الرحب، باحد اكتشافات الأجداد، قديمه ما فيه من رحد وشمول

والتردد والتشويش على أفق ملحي مرمي المسحب قد فهد سمه الموضوع، والرب، والتشويش
فالموضوع الحاد لدى مصطفى إلمس، وقطر، وتدعى تمرير في حركة الفرج، وتجمع الحب والحرية
ويصدق هذا الموضوع عقد حبيب مع الفرس بجنحة : القليلات السريعة التي تلمحها حركات شامي الأجدل وتوقع
التشويش والموظف ومن ثم تكمل وحده تلك التمزيقات المصغرة لأصغر شكلا، تمزيقه عسري ووعب
ويجده، وعبة عيب يسمى اليه الكتب. لند، فترس قروسي هو التصورة من الوعي، وبخطه الوعي هي الديمومة
المنظمة عبر فتحات التردد، فتطوره، وبوقد التشويش المصغرة لأمير حد، لا، المعنى، التمشكك فهي دفء
سبح، جسماني وأخلاقي وسيكولوجي، في معنى التردد والتدريج والتدريج، ويختلج هب في رويك موضوع الدراسة
والشكيل، الوثائق بالكمية، وقصر، المعنى بين موارد البطولة والتحدث والأمر، واليس والمين والشعر، بقصر
العازي مع قوى الفسط واستلاب الهزات والفراشات .

ناد ما رعد إلى الحدث الزواني في شوق / عرب وجدته على وجه اللذة يسيل على مرحل مؤثره
ومكاملة، حسب التسويات المتصلة المتطورة، على التسوي الواسي واليسبي، ليد المراحل الدتية

- التحرك الطوي، المقاديرة العمودية التي تحركت بالوقت بطل حي الحاضر، محمد الحلال
- التجمع والتفريق : الفادي الكروي التلشي في حماة ورجالاته، على الحوراني، إبراهيم الشوشاني، سعدو
الأرهم ... وأد انضم إليهم عزيز المر مع بعض رفقاءه " الششين "

- المبررة إلى التحرك السلمي المملك : التعامل مع لجنة كرايمر، ثم القيام بهتفان حادث فيها بعد للجدد بناء قبر
أبي الغداء، وهو الاحتفال الذي تحول إلى مجررة بعد اشهر بدر الدين الحفد " السلفنة

- القيام بالتحرك المصلح : تمرد وحركة فوري الفولجي مع بدء الثورة السورية الكبرى، وانتهاء تلك الحركة بقمع
فرنسي وحشي لمدينة حماة التي " أبيت " عمليا إثر فشل الحركة .

ناد على تمزيق العري شيد أكثر من محور، مؤدا محور شمس بند الشيخ بوند . ومراحل ملك الشعر
الحلم الوردي : وهو حلم تلمح بآفته في مطلع الفصل الأول فقط ويعود اصعاء حب في لحظات اللقاء المهمة بين
شمس وعزيز على شكل الرواية

- التشتت والحرية : بعد تمزيق عزيز أثر حل الجيش العربي الوليد مع دخول الفرنسيين .
- التردد والتماري : مع " ضيه القول " يتطوع عزيز في الجيش الفرنسي استعانة لـ " بهنة " ومع الزهاون بخلج
ودال إزاء مخازلات كاد البرادي، وحشي الدجاج، وحشي الكابيتن الفرنسي جيران

- استعانة الثبات : بعد طرد حسي، وغاد، ومقومة الكابيتن جيران، إثر اعتقال عزيز بنتيجة المصطلحات
التموية التي جرت في نهاية الاحتفال بتجديد قبر أبي الغداء.

- الرجوع إلى الحب والحرية : بعد قتل جيران والتقاء مع عزيز في موقف دراسي مؤثر في التطور الأخيرة من
الرواية .

وثائيا محور عزيز أدم الشكل لمحور شمس ومراحله التوقية هي :

- العلم الوردي : أول التصريح من الجيش العربي الذي شكله فيصل، والكمال هم الاستقلال - خروج الضماتين -
والم الحب الزواج من شمس /

- التفتت والحرية : بعد التصريح والتفكير في عمل يدل إلى حين الاعتناء إلى تجربة الجين

- التردد والتراخي . الحيرة بشأن الانضمام إلى إبراهيم خفاق أو الالتحاق بالشيخ صالح الطي، والطلاقة السجراجة مع خالد البراوي وصهيي الدجاج . ولاحظا مع الكابيتان جبرار .

- استعادة الثبات بعد كشف تخلف حسي . ووحشية خلد الوجه الاستعصاري القدر للكابيتان جبرار الذي قرر أن يضطر صولات تعذيب عزيز في السجن و" تركومه" بالإللال والتعذيب .

- الرجوع إلى الحب والحريّة . بعد إمكانية الفرار من السجن . ومشاركته في ثورة الفواقجي . وجهه شخصياً مع بعض العناصر التي كلف بتوجيهها . مجلعه في الاستيلاء على مخفر الحفتر وإسار الجنود الفرنسيين فيها . وإكثار التحاليل بشخص بعد فشل ثورة الفواقجي .

وليد مغبل حين السورويين سورويين . محور حدث ثوري وحسي الشجاع . ومع فارق طعوب تعليمية وتجاهل الناصر لدى حسي . مغبل دراسة وعصبيته الإقطاعي في شخصية حدة . كنهه كلاًه يتغلغل في الرواية على مرحلتين اثنين :

- بلقاج : حين التردد بالأخذ بالتعامل والتعامل المنطقي مع الواقع (القبول بالفرنسي . وأكثر . التعامل والتسليم معه) . وحين التظاهر بمذاتة عزيز و... واحترام روحه . البطولة " الشارقة "!!

لون فقاغ . حين الوقوف صراحة مع الفرنسي ومصارفته على التخزين في حمالة من جانب . ومحاولة الإيقاع بعزيز والقصص عليه بعد فشلها في اغتصاب " البطولة " التي توهاها أنها سهلة المال!

وليد في النهاية محور خامس في ثيابه الالمانية . ألا وهو تصور الفرنسي وبمقله الكابيتان جبرار . ويجلي على القوازي مع محوري القلاير والإقطاعي بمرحلة هو الآخر:

- النمطية . حيث محاولة الظهور بمظهر التمدن والإجمل بالحريه والتكلم والطم!

مؤشر المقلعة . حيث يسفر عن وجه البطن وما يحمله من حلق عنصري . وعرقلة مفروقة

بطبيعة الحال . لا بد من معاراضاتية " رائدة " . لكثما جميعا تتلخى مع هذه المساور الخمسة أو تزيد عن غني ووضوح . في حركة التصادم التي جعلها الجهاد الدرامي حتمية لا مهرب منها . بين عزيز ومومن ومن لف لفهم من جانب . وبين خالد وحسي وجبرار من جانب آخر . وكيف لا يكون هدم والمرحلة الأخيرة في الجانب الوطني المضلل في سبيل الحرية والكرامة هي استعادة الحب والرجوع إلى الحب والحرية . بهذا المرحلة الأخيرة في الجانب المعادي . المستقل . هي خلق الفقاغ وإبراز الوجه المسافر القدر للقطاعي الموحش . وللتأجير المرواغ المنهوب . والاستعصاري المستبد الباطن " ! " انه بناء درامي احكمت خلفه تسلسلا منطقيا متدرجا نحو لحظة الانفجار التي بلغت أوجها في حركة الفواقجي المعسكة الشاملة على امتداد مدينة حمدة . لكنها للأسف . لم تكلل بالنجاح . لهم تكلف القوى من جهة . والافتقار إلى عنصر المواجهة الذي لم يتجاذج الحركة الممسكة في تحريكه انه الفتر . مع . لكن خوف ليس . وهيهات : بـ جرد انبساط الصفي في عالم تاصوف الهمي على بساط البطولة الشعبية التي تملأني دائماً وإدراك الامم المحمي . مقلته ومنهجا . وبذور الأمل براها مبهترة في لقاء عزيز ومومن المقدم عنقوانا وحيا في نهاية العمل . معلما منتسها دون كبير غلام في فشل شمس للكابيتان جبرار وفي

مقل خالد على يد : " مراهقة " . وهذه الوضعات في أول الهرمية هي دور اناس شك بشأن الانتماء الموزل . والمقل حتماً حسب كل تقواهر في الجراء الثالث الذي لم يصدر بعد .

2- تطور الشخصيات

تشخصيص قرونه في حياته بصيغ الحيواني لا مذهب على حقل في صور مستمر فاعلا فاعلا مع الأحداث بدون لولها في حضوره له واستدراك محب وحسنه وقد يصل به هذه الحركة إلى حد الانقلاب الكامل كما حصل بكسبه لشعر بهب الشيخ بولق على نمط التحريك الأدبي من هذه الشخصيات وهو ما سوف ندرسه تفصيلا بعد قليل هذه الحركة المنطوية حولها في ما يسمى ونسعى به هذه الشخصيات على فصل الشخصية الإنسانية السببية، بمعنى التحويل إلى جرنك في التمييز وبهذه التحريك ينمو (كسبه) لدى بصيغ لشخص تلك الشخصيات الحيوانية بكل بعدة الإنسانية، وعندها المصطلح الجامعية والسياسية والفنية حسب نمطه عليه رؤيته الفنية والفكرية الخاصة به،

نعم بعد تكريم بصيغ روي مستقلة وسطا على يهوج تلك القرون التمييز المعقول والملائم في أب معا وقد موافق لحيه شخص مع ذات ومع الذات الوقتي يمكنه أن يهوج بداعة الأصل من ناسر الحركة لأدبية السوية، مستغلا بالقيم في منبهي شخصيه والتدبير و التمسى دمج جمهوريه لأدب في سورية وهذه بأسر سوف يعطيه في قسم التمثيل من هذه الفترة. يكاد الآن سوف يدخل مباشرة بعد هذه التمهيد للتدبير الإيجابي إلى صلب عالم الشخصيات في شرق / غرب وبدأ بتشخصيه الآخر شمس ونصفي بعدد مباشرة مع عزير

في نفس فقه: أنه من شخصيه إنسانيه بداف في تشخيصه بعينه مثله معناه نصيب محار الشراء والتمت في شهر الثاني من التلاته بعينه سفره محض في أن يسمى بعد لأي نصيب محار قوش "أربعين الشروطين" صيرورة طويلة لأحضر على مراهق ومراهق فيتمتع ليكن شمس في التبدل إلى مطلع لثامه وسوء على شخص شخصيه تذكر ذلك الشعب بعد هذه التحويلات في تشخيصه وهذا هو يعرف الشخصية وتروء الشوق في القسم الثاني حيث تمتع شخصيه نفس الأثرية شعرة رقة وعزيريه وفرت شاعرية، وأدومه حبيب محبي، مصداق للبحث الأثرية على جور الصداقه، التروء التروء بكل شاعرية عذرا ذو أجلا كى لثام من أن نصفي تلك العرية (انظمة) قرأناة لشخص على التروء الصريحة تحتتمه (ص- 17) وهي يمكن بعينه حقه في نمطه ورة لثام، حتى الشوط الأول للشعرية للشعرية والتشخيص ؟

وما أبسط وما أصح ما كانت عليه تلك الصورة القوية للشخص ؟

- أما اسمه قبل أن يكون بشر، أن كسب سري قبل أن تكون امرأة نعم، مكاتب بريد سوى شخص استبدني ولا شخص كسبه من شعره، لا ولا من كسبت الأضحية لكن عبت ما حوسد في صراعها مع عالم الزحف القوي، وخصصها مع الألف في حادثة التروء في نهاية نفس التمسى بوصف هذه الشخصية أو بالأحرى، هذه الشخصية شاطعه بطرح شخص وه، كى براف عبيد في نهاية صروح وعبيد، إنزاع ضروريه وضع بعض الصدايق لتسوية حاضيه تروء لتسوية وعبيد، شهوره شخصيه حصه بعد أن استبد الصداقه التي أطلقها الضابط الفرنسي جوارر عليها أنها " كركوتة، أي، مخداج عاهرة " ٢٣

وس الآنور التي وجب على شمس شعور عبيد النمل من الجسد، والتشخيص من هذه الدس والتعظيم وقد تطلب النجاح في هذا التمييز من عزير صبرا ومراهبه (ص 88-89) هي التبدل " العربي يعمل بشعر . لكن، بعد التمسى والأدب والتلف شعرى لكن ليس قبل أن يطرح الشعر وه ما كى ثم يعود من التمسى والأدب . بناب مسيح له بحسبه الشخصيه، ثم بعد شخصيه اسمه أو مقسميه وضعه عزير في التمييز من التمسى على الشخصية، فلهذا التريب عتصم، الألفة في التمييز ولكن مع روحه فينيز بارتق الشخصية لا يعرف منها يوما ولا قصة .

بقي على شمس في سبب الحدث الوقتي المنطوي سعدا نحو التروء والمراهبه في تعلقه على مراحل من رؤيته الشخصية الموهبة بالتميز والتسوية والتوجه وصولا إلى التروء التمسى والتمسى التابت فهي من بعد صممها أمد عرف تحول عزير إلى الجيش الفرنسي، ومعدلاته يقع بوجهه في هذا الأتجاه - بشره من

وسومه من خالد البربري - عرف في حسم تصانيف السوييه بين القرويين وبين ابنه حماة مدى الخطأ الذي كن
سيطوا على أفكارها

معي باتاني قد اكملت في الجزء الثاني من التثنية مريض مصحح - عجب - وبتعب وسبب ، استكنا لا
لاعي عنه للشرط الإنساني الكامل الذي كانت تصور فيه حين نجست القلم في قصص الأزل ، ولم يحقق لها منه
أندك سوى طوب حرة راقه بهتة ... متخفة .

ومأخذاً عن عزيز ، خيال تلك المهررة الجوية القادرة ؟

هو الآخر ينبع بمحبه انساني واتعمقي و فصيحي ر منه من اشتاق مع واقع شعبي قتي كن ترم حاله من
المحال ، فانه أحور اني فجمه المنعنه بعد سويح جيس فيصل العوي ، أصبح نور أي عس ، ويصغر في التجارة
بالهين والسمن لكسب فونه وغرب أسرته ، وأحسن في بهية ، الأمر فكيف مع طرفة الجنيدي نون ان يمتد ، رغم ذلك
عن اختلافه ويثله فلم يصرف اني التمهرة بكل كونه وصحة أريج ، وتريح لأعير عجنه التمثلي وأمله التمشد . وه
ما عزمه بندي لأمر في بعض التورات لكنه سرع ، الحكم ، استكنا باتتفه وسعته اختلافه على مذهب وعيه
الانساني وبوظائف سيجته التمهرة بحث عن التجين والسمن عويح التمشور ، والتحصن على مدرجه القرويين ،
والتمشيد بالاحتفال وشعره . وكذا قد مصم في قتي الألباني في جمه ، وأصبح عصبوا له لا داخل تلك البرقة
القروية القصة التي قدر لها هيب بعد - من بندي ، ربما شئت ذلك في الجزء الثالث من الطريق إلى الشمس ¹
- ان يكون مركز فلسفي قروي الزهد لكره العزمي وهو حديث ، عن دخ عس العزمي أج موسى البدي
الألمبي ومن خلال معاربه القس السبي السبي نولاً ، لم تصكري ثوب - حصة عس حركة قدره في المسكة
تفاوت حربه الشخصية وتكاملت فيه تكامل مع حربه القوس ومع بهية التجميع كل التجميع في ربه المتألق
للإستكنا بمفاتيح قرة وسريعه . وجه شعب احمر عزمه عزم بهتة ، الإنسي الموتر تلك الشخصية التي
كانت سيرة الحرف من الألباني التي تستل أن صميم كفي أشكر هيبه حربه وإزائنه وبصيرة داخل سريعه التبدل
وغرور التفتك و التمشيرة ركب عالم قرويه التعتدي وجهت شمس التجميع التفتك سكن عزم يمتد حربه
عزيز لا شخص هي الألباني التمهرة ، ولا علاقة به بتمهارة قتي كعب صعب قتي فارسه المصهور ، تلك التمهارة التي
بردها في الجوه الانسي مسئلة في أكثر من امرأة داخل فسوف حرمه منبه هبة - وبسبب روجه حسني وحيدة في هذا
المحال - حركة تلووه منطوره بسموثر وفي نفس تركه المصروف ، وحلاء الأوعي كلف وصعب الأحداث شخصيات
شرويه على المسكة ، عاصم في التاجر حسني حبه ، الألباني في هبة ووشوبه كونه بهية التجميع بهي حربه
صعاب الحب ، ووجهه طرية حربه التره - من شكر وانتي - وحربه قوس جريح التفتك المصعب والتمهرة من
قياش يظل بعدد في شخصيه عزيز قسي فريه الكتك - مدفوع بمووجه التهلالي التوسير - شخصيه سطوية من
البدعية هي الملهة

وس بعد شمس عزيز نص في محور الرواية التجميع التمهرة تحق حركه الصراع وتفتك الحدث
القرواني إلى التسمي بنده ، ذروة التواضع حيث بعد حبة جميع التمهرة في بهية شمس وهتة شكل الظله
الظمية وهذه التجميع التمهرة سيجب في الأخرى في شرق / غرب اربو الكعب التوسيميه ، وتكامل مع
الحدث المميز هذا حسني سطوي من كعب - الأخرى التمهرة - تصعب ، التي التمهرة التكميل ركوبه بعباً
سحب قسي مصونة المسكة - ومصر لأور مرد ، ولك استع شمس عن احمر روجه بعد كس من تائه ، يمشيه إلى
يحدث عزمه الجريد من بهتة ويهده بهتة انسي ما يسطح من اشكر فهو في مصعب التل والمهمة ، ويظهر
بهتة إلى غير رجعة من بيت شمس ، رغم تائه والتفكر نك مصعب وصني ، هذ عرف يفتش

مشاعر التمر عسما قصير القوسية بصنيعه عزيز ندي التمره هذا الأخير في لوس مشاعره صديقه للقرويين
ويقدمه سمه ليروي بيت قصصين ، وهين يطم أنه قد غمر حده من لي يفتش عليه يفتش التمهرة كك يفتش
ولكنه بعد من يفتش التفتش التفتش يفتش بعد حكي هذا التومس شمس صعب التومس ويوح أسج نعر ، مثب بهتة

والمعامرة المدونة، والتجذرة كمنجية كتب لم يصره، هي أوسع من وزراء الصخرة الرئيسية حيث لا مدة للبناء سوى
الكلمة، فطر الشكوك، شئ جمل، رأتى الجمع مجمع وحفظ بصيرته، تكرر من ثم مضاعف وفصول متعاقبة،
متجاورة الأجزاء، رغم التتابع غير مسلمات قسود!

وأي دأماً في تجويزها المتأخر من قبله في بوز مجوزية على وجوده وسبب تفصيها فيه بعضه،
 تشعيب واحدات ملكية على التوالي بعدد الرفع كشي الجبين الأنيب لعمد الشئ الأولى ملك في مجلس القيمة
 الذي لا على عنه نوحنا التسمي به، ومنب تمهيداً وتمهيداً تبعه تفصي حسب تكتلات هذابه لإعاده
 ويحجب عملية التحليل والإيجاد فلا يرى أو يسمع القارئ أو السمع أو التصويب والأحداث المزوية
 ويكسر القارئ - والتسميع - لا تفكيك النص والسند لا يفسد من كسب ويحكم بعداً تطويعه لتدريس الإيجابية
 للكلمات وهو في العجول في حيد من سر هذه أكتي التسميع التي تكسب في حسب تدريس القصة
 المقصود، فبما نكل كسب لهما داخل القائمة، ملك نكل منهم مطوية النقص النوعي لتلك المعنى العام الكلام ! هي
 حيدر حيدر السامح وتتمضي كلهم شريعه منه القصص والتفصيل من ركيزه بامر القبول في طلب كلهم معجزة
 رواه لا من حيد يفكك لوصف الترافع وبعد يده نصح التكمين بالسفر ! عند أيه سبب بهمنل مع لغة ربه،
 هي على الجموع على القوية يرى ربه أو يفسد ! هو دك ألا أو القصور الأنيب ! عند لغة الكلام التكميني
 المشبهة المتغيرة لدى على تصويب في التسميع، وبمنب هذه التسميع في شئ ! غرب

بعد التفكير بصوت خالصي الاندفاع الروائي في ذلك الحين شك ولا معنى لتلاسيكية في هذا السياق
والأولوف القريب على فرض سطوة من بين راسخ وسطه زوقي في كثر كُتُب القرب المصمى وصيغ القرب
الحثلي لا يعرف ذلك الكاتب في وضع شكلي مع ذلك لا مع صفة ولا مع رتبة - مع انه في الحقيقة كُتُوب
الروائي بدر والمطلوب - من هنا هو في الحق لا تشوبه سقيم مع لفره بعد هيريد النخبة وقد يصنع
مشكور يهبط عليه وفي رتبة مشرقة ومهبطه - من يرق على مجرم الامانة في تشبهه الى انكسار رده
الكلمة بدع في قشر عا في البحر العميد - التعلق العربي يتفرغ في البحر - كبح وكحرية، وفي الملتقى
شباب سمعت شعور اريد في صيغ على هذا فاعاد العربي في راسخ قشور حشمة حشمة اولي التلمحة
فأقرب قولانية، من خصم صيته الثانية - يحولته كذا في القصة الى - زهور وطيلة

بادي دي بدم لاهد عن وفقة مع رواية "شمس في غرب" فكل رواية "حكاية" تحكيها، أما تكون حكاية الجزء الثاني من "الطريق إلى الشمس"

مهم الفصل الأول بدر الألفية حيث بدأ بتقديم الأطفال الموهوبين. عزير وشمال وقد استطاعا أن يجتهدا في الجيش العربي بعد خلاء الأعضاء، وسعى روجة في وسطها في التدهور في مدينة حمص. عزير شويش في الجيش العربي بعد خلاء الأعضاء، وسعى روجة في وسطها في التدهور في مدينة حمص. عزير شويش في الجيش العربي بعد خلاء الأعضاء، وسعى روجة في وسطها في التدهور في مدينة حمص.

[illegible]

ويستمر زلّيه في تدهّده على أن " يتحكّل " من تجارة القطن والحبّس . وهنا تكتمل الانتفاضة ، فقد أصبحنا في لب حكاية هذه القروية وأمام أحدث قصوري حبيب الأسمر العربي مثل الأسمر الطماني وما يستلزمه هذه الأوضاع تجذب من محرك جديدة قديمة . لكن جميع التجهيزات التحريرية التي وجدت في الجزء الأول قد ذهب هباءً وعاد البطل إلى نقطة انبعاثه ، وقد تحول من تعب التسمية الجديدة . التي حيد المجردة هذه المرة

سبع قصص الثلاثة قتلته من ثمّ سيعرض السطور العريضة والتشعيب الزينية الإقليم في حالة الزوايا ، والتدريج حسني فـ ٢٠٠٠ ، ولم يمر قتي نعل مكسبه في حمام قسولي ، وحتى تكبيس القريسي جزار وأجمعين من أسبغ عريز وشمس ومن رواد صقولي شمس التي كان فيها شجرة على لسفك الرافدين تكون ولدت في بيته . هذا ليه شمس نواف ، وبهذه في التحصير قد أصبح موزن بمصفاة وأشد في البنية وعرض سريره نظور تحدثت تراسي شمس دور مولجة عجم مع العرسين في القشرة التي ترسب بعض في الحصر محمد التحوّل واسمك هي عريز وكذا بعض عليه لولا مجده في آخر لحظة لأحياه داخل أحد البواب ومن ثمّ هو قد يندثر جده بدء على مصححه روجه مصحبي التي حين هذه الأحوال وبمستهم قصصه العربي عظم في النص الرابع أن شمس صلب قطعي في شهره في تجلّج ، مثله عظم في فصل العدم أن يراهيم هادو قد قتل هو الآخر في حركته السليمة .

- بشكل مبهر في القصص الخمس والنسج التي تدرّ النمط القوي لبره التوس المملوكة بوجه " الأسمر " وهو خط الحرية للتعبئة المهندسة في الأخرى بالاعتماد ، مثله هذه الفترة مفهوم قصص الزيج لدى التكر حبال كل ليلى يومه في في مصدر اليه . وتقصير هذه الجزء بهد شمس المصممة بسلته من الصيغين الماهر حسني الدب : و الغملاعي حاد الزوايا . والصمد قريسي جوارر . والتجميع يوت القمص هذه القريسة المصوية شكلا ومصمونا . وبعض شمس في هذه القصص حديد وشنت حادري دافئة التي أراها . به عريز عديم مظهر حسني في المرة الأولى (فصل الستين) لكن " التمسيمي " وثقوى ، ثم عديم ميسر به الأرض وعرضه يهاتن من التوب ، طرنا ذليلا لا يرجع فيه

- وسنكمل شمس شروط حديد ، وكرايمه ، عندما يطرّ الإكس في الترس هاد ، على مرجح هو الآخر في القصص السادس والسبع ، وعندما يتّ هو الآخر حصص المسعفة من الزلاّ والاعتقار بكل حرد وأقرو يهرج يهاتن من بيت ميسر ومن حديد . لكنه غنقى وصيد كشمص غير التكرير ، بمرص الصبغ جوارر لحدوب عريز الموقرف في الحبس ، كما يهرج على الإيقاع بشمس "

ويكس على مدى هذه القصص الأربعة (6-7-8-9) قد نطلم على الزوايا ، على صورات شعور المعرك الوطني في وجه القريسي :

- (الضم الثاني الأبي تطلية فكك التحرك

- مقابلة لجمعة كن يدمر الدولة وتقديم العرائض الرافضة للانتداب ولتقسيم سورية إلى دويلات .

- التزم بتجهيز شعبي كبير احتفالاً بجمود صريح أبي الفداء ، بمجاعة ذكية من الثاني الأبي ، وهو الاحتفال الذي تحول إلى صدام مموي . أبقى فيه عريز خير بلاه لكنه وقع بين أيدي الفرنسيين وأصبح رهن التوقيف في الحبس .

- يستصيح القري في بعض من الأحداث قد ذهب نحو أوج الحكمة حيث لابد من هدم هدم وحلّ عدة الزوايا بالرموس التي حصة هذه التكنية التمهرك على معري . الحب وقروش ، قلنس عه مركز الحرية والخير والتكرام . ويتكلم هس بهد شمس جوارر يهاتن في المبدئي الصميد الرشي هري الموقفي الذي يطرّ برموي مع قريسيين لكنه يمسى حصة شجره ، على الأقل في حصة ، ويحطط بهدم لشركة التي يبدأ به بوليف ميسر مع فترة الترس التكري عـ 1925 . وسردت في هذه المعركة عريز نفسه في بكني القولي في أن له وسيله قريز من التمسيمي . ولكن لأفك سيمي التحرك التي التقت ، ولا . لأن القريسيين كانوا

قد أعلن حالة الاستعانة بـ "الاستيلاء على الثقافة العسكرية، رغم السيطرة على باقي القوتلوع، وثأبوا، لأن "الثواب" في حياة ثم يقدم أي حياء، وألهم على السكان، ألقوا القوتلوع بالثقافة حركته.

وفي الخط الموروث، خط شعب الحرية الشخصية، تكون شمس قد جعلت في كبح جماح "العشوق الصناد" الثالث، قصيد القوسية جيزر، وكى من "الأحرار في حصرهم في "قائمة شمس في حصرهم في مكتبته للتوسل في إخراج روجها من الحبس من وزير هذا الأخير "وشتيع أحداث حصد هيبنت من سمع القنيت شمس في العيلاء، حتى لا نفتت القوسية السابعة منه ولكن في له "استرخة شمعرب قد بعد ساحت ققتل" ويحبب صمد ولا يند من شمس إلا طمحه جديف العتل، ونور من بعد ذلك سنتي مجري في البيت في بطنه لن وحب نكس حيك قدم للرواية

بطينه الحمل لا يمكن له البصيص أن يحرس سوى القتلوع قوسية وما بعد من بعد هو إيراد تولدة تطبيعها إذا ذكر القول لملحظه حصة صمد الصمد "ألبه تصحيحه كم سبق لك أن يدها"

أما للثقافية فملحها جولة وصفا في جميع الصلح :

- الصمد : حيث يلزم الكاتب بدور الرواي مستخدم صمد القنيت، وألقا باستمرار وراء الشخصيات والأحداث، مصور، للمركب، مسجل للأحوال. وفي الوقت نفسه، منطلقا في أعمال شخصية فهو، من بعد خلقها الأصلي الخالق للذي يطم البحر ويطي.

- التركيب الزمني : حيث تتسلسل المخطف وتتقلب دون تناظر أو تدخل إلا ما كلى من لحظات تكرر تعود بالفكر إلى الماضي لبرهة عابرة، أو من لحظات استغنى تخلق الفيل والاشواق نحو المستقبل في وضعية عام خاطئة.

- تنظيم الأحداث المردية بترابط منطقي وتواز في لحكام "تسج" جميع الخيوط وفق المخطط الأولي المقرر سلفا في ذهن الكاتب ويصل بخصائص في هذا السجل غاية الاتقان مبرهنا على براعة مدخله في "النقص" لكل "نقطة جذوة يتم التمهيد لها بجملة غامضة هي في الوقت ذاته نهاية المقطع السابق وبداية المقطع اللاحق!!-"

إذا ما انتقل إلى الركن المسمى الثاني، ألا وهو الملحة الشعبية الهلالية وجدده مستله

- أولا يأتي حشد الشخصيات، الحقيقية والخيالية .

- ثانيا، في كثافة تعاقب وتوابع الأحداث، الجليل منها والبسيط

- ثالث، في وضع البطل الاسمي دائما داخل إطار مثالي الإبعاد، فهو "الفرس" بالإضافة إلى كونه بطل الرواية

ومعاذا الغوصية الثالثة : تحويل الملحة الشعبية إلى رموز وطنية *

فيما تجسد في غنية امتداد قوسية النافذة لدى بطل قروية د تلك القوس الهلالي الذي قرر هوى سحر هيلته "وعزيتة"، محانف ألق الوطن .

"سليم تجسد في "سليم أبطال فلا حمل قروية المصنفة، لا ولا للتوسل القوسية المصنفة لا بد فولا وفي كل أمر صمد المعانيب وقتل طمحت و بوظيف الوعي الجمعي، وهذا من أهم معالم الملحة السياسية الهلالي .

- ونسج الرمزية القصصية لجزوا، في دخول الكتب السفر لحد هذا وهذا، يلعب جوائده بخصه وهو

محول يوفق إلى حد البعد أو ذلك صمد مدق قوه في الصلح الأخير، في قصصه (46)، مسورا بعض سوريات الحركة المصنفة في حياء في وجه القوسية حين راج "تسج" بصمد بول خطفه من جدد، د بعد "تحقق" بخصه سوى السرد أكثر، ولاعب أكثر وهذا الوصف قد يبعث التمسك، ويلعب للسرد في الموصف السببه الشبيبة، لكنه قد يبعث على الانقسام في الدهن المصنفة ويريد نشر بعض التمسك لأن التكذب بطل بعيد السرد والتشوير، ويحارب فرس "أموز فرس على لمره ويستمع، فهو هو في منهج تتسلسل القدي عشر، في الصفحة

المواقف الأديبي - 155

450، يوسم لوحه بطولية - رعم حوده - لتتجوم على السري. ويصيح في جلاء رعم الشمس والحرية مع في هذه الصورة الزرقعة ثم يسلط حمار بهيف متو بملأ الأرض والسفء. الله أكبر! الله أكبر! ومع لهفات المدوي يهتق البوز مدسوق إلى القمص ألحجه يهتو بحير - وهو يهتق في مقدمه أمامه من يهتو وحته من الحمار، وقد حوته الشمس إلى موقد ليل أحمر. ألا فهذه لهم سبلات القوي: خروجهم من صميم القواقع الجيئة. ولقد شرفت الشمس، ولها ريم على دنيوي في بوسلتر، منتفح عنت سمها، ولقد ريموا في وراؤهم "وحوال الزمير" - التي تنقلب عاتق إلى زمير سرري. لا بد من وجهه صوره لم يه في نزل، وشعث معصم كذب السويين به. فليست الكتب والقرع ببعصف دور في قلب العظمى صهر شروا وفلح من الزمر الذي جده به همنوع في رافعه الشيخ وقبحر * نيك الصراع المزير - الطوير القمصني في تعرج ألبحر - لم انعوبه بعد أيام، مصاء في الطليح التمشع بالاصواء، وعنى كلفي نيك القصب والنجور انصهرة المنهزوم. هيكل هائر مبروء إلى قريه. هيكل سمكه تتجور. القريب طولاً وصحفه. ولكن لم يبق معه سوى هيكله التجمي. "لقد القريب المزير بتهويك القمصني القصب المزير، ما اعظمه من رعم صوح على جميع قلاآند، رعم القريب صمغوني على امتداد عنته الإند على بتمعرى قواقصي المجدد. انه التطلع قضي في ب تلمسه ثلث دشرًا وهو واقع صحر اسر صيد عجور هههي من يدم ودم. بكل قدس يوسه وشهيدوه، ونكه ما يوق يهمن روح القمصنة والشموع، ويهمن لامتد يهمن مزرا، دين آيه * مكاجات * دلخية أو خارجية عر إذا ما لبت قور الزمر الذي لا يلقونه ريم. قبل هو التفسير القواصح الجلي عر هل المشروع الأساسي عند الرأس * لم لا !! لم يراه الصراع غير السدي مع القدر والظنبي * وقد لوب ممكن !! يو هي حبه القير وق قوب لأجر نهجه * من يري * لم يري وجهي بوجه مع هل قهره مني ما يريو مجاور فديرم البس * كله جنز * بعد ريم ريم رعم والقصبه من والقصبه دجل ما عيه. نيك القصبه المزير المعفي، وقريه القصب المزير وسكته المصلدة التي دهشتم لتدق لامتد القرب المزير، من بعد اعطوبده رطلبي يهكده إلى جسم القرب المزير. ولي من صا قير حكي لصورة مزير أو بروجييون لو ما سواهم من الأساطير المصممة. ولابد من كذب بورد هب هذه القور في نس كل كذب بورد في يهمن ادي الزمير عليك بالقصص هي القواصح بزمستد بتمصيص نيك قلاآند تمصيره، وسرهه من يه بكل حوت وسر ي وعنه، لو يهتر، لو يهتر، فديرم الحق يهتر مصه بقصيله القواصح الكسه فيه، وسكهم بدمق نيك دور لمر مزير، بددع الخ لمرطاب السية، ولا يرسح في أصلي القصب.

يرسم هذه حوز الجزء الثاني من تكتبه الطريق إلى الشمس والذي صهر مزير مص عوني شرق/غرب، سانس في هذه القصور بهبه نون في رعم له ادهت بكل جوسب القصب نون أي سنده. وإذا كنا قد بعمند الوارف عند القصب الأنديه تشرقه في مزيره عبد الكريم بصيف الزايش، ص نيك ألا لا مزيره الكتب السوي مصيف لا يمكن أن يهمن مع، إلا كل مصلد أو منعمه. ولا يهمن هذا بالقصص عنم وجوه بعض القرب المزيريه الصلحطه سى بصيف وكه قد دهشتم إلى يهمن في انزاسه السباقه عر الجزء الأول من القلاآند. ونك شروا تيمدعي احميد اعتراف صلف صه قد صهر لحيات في نيك الأعذار وسوجوب

قتيبه هجا في موضوع صهر، لا بد من رعمه لآحه شه ريم بعد صهر انوره المثلث والأحمر من الثلاثيه - بعد ن يه هذا قريه - حيث يهتر في نكي ملصح ومعهم لوحه الطريق إلى الشمس. قد اكتملت بكل قدسيتها وهريه

سلمان حر فوش



قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في مجموعة
"الحصار"
لإبراهيم خريط

ترغب لنشر من قوائم مجموعة الكتائب (إبراهيم خريز) القصصية التي وضعها بـ"كسار" والمصادرة عن إدراجها في التوزيع. بدأ مشروع عام 1994 وهي موزعي قصص قصير استصوبوا أن قد تمردوا على وضع نصيب من نصيب الكاتبة والتأليف، وبدأت الكتب على جلد مع سلسلة كتب في لبنان وهي ولا غير. حقق ذلك شرطاً من شروط الكاتبة القصصية التي لا يسوغ بها أن يكون من جمل ألقاه هدفه بدنه وبهذه ومشقة في قوله. لأنه شويش خريف هرب من

وإذ مع والآن، الكتيب لا يصبح لقصة التي جازته هي من تفتن عنته منها. ولكن لمؤكد الكتيب يجب سبق رصداً

بعضهم، بعضهم، بعضهم من القصة القصيرة في دولها التي كان سوري.

والذي يبدو لي في هذه الكتب وعامة قمتي، وهو عند تقصلي في محاضرة يوم الزمر، أن تكفي في فيه، وفي ربيته نفس والكر، وهذا ليس من باب تراخي عليه، بل من تشوم وعده تمش، حين يسه لبيب أن يتركه في نظر مطر كما يقول البعض بعد هذه الكتب، في ما به يوم تصعد

[illegible]

ولكن الكتاب على سواه جدير به التعرف على بعض خصائصه على أنسب ما يمكن. مع هذا سوف نكتب (الجزء 22) ويهدى الجزء يعبر عن هذه الخصائص في جزء آخر من هذه الأمانة ذاتها من التعرف، وصحيفة من التوثيق والمصداقية. ولكي يثبت أن يتحقق ذلك...

[illegible]

بوقع مسامحة ويطلبه ويحضره. وينتظر فرجاً قاطعاً تمسك من هذا الحصر إلى حصر آخر يشارك فيه المكان. لا تفسد صف هذا كصراء مثلاً الأثرة وصبر عليه سمها (المحصر من 38). ولكن المرافعة يبدو أكبر عندما يذهب إلى جاز له لوجته وما جرى له في الليلة الثالثة، هناكاً بالجره صاحب شكك التي لا يصحح إلا أولاً. هو أحد الذين قيلوا عليه بالانحطاط في الكهف قبل لمشتب. وفصلته، إن يمثل نفسه كأن محمداً أولاً بسائق السائق، ثم برجل الكهف، ثم بجاره صاحب الشك؟ فالمحصر ليس معشاً من الأثرة فوسمه إلى الحجرة الصعبة، ومن سطح الأرض إلى كهوفه، ومن تحريم قبي الجور، له حصر في كل مكان ومن. ولجوانته الأهم هي الذين أيعب

في قصة الدتنة وعروبه (الأمل). فهي ولي فكتف من قصص ثلوث التي سجل بالأسباح والمعاريف والعيال. ونحت في مطق انحرافه، (ولا تزيب على الكتب في ذلك). يجب شير التي ل الآس معزود على الجرب الصانع، وعلى الصبغة الجريبة والبرية من حكمة هذه داعي (حسن) يثلي ببول بعضه من، فهدر ونصف، ونكاد نعوب، ثم يروح يروح يترويه. يحيد النجوة ككتبة في الجور، التكرير. ومن عهده: ويحزبه بعض القول ونكهم يفتن في م سبر نفسه له، في حين يبعث في تلك الحروف الصمير، الذي ر ح يصرب رأس يقول بالتحجيرة، فهدمه، ويلاحظه بالصوب بلو فحزب التي ل يجره على البرية والفور وفي الصبح عدم سيوفت الغاة كانت وجهد مرموز (ك، ج د هـ) والصوب من (مير) ويريق الأمل يتبع من عربه (المحصر 53)

وفي قصة (الجنار)، وفي البرية في هذه المجموعة، تتجلى له حقيقة صعبة حسب شخصية الجار الطيب (عبد المأثر) الذي لم يحصل صبيح جده بيه الترحه الممثل بأفمه جازر مسطوح على بسامه الذي صاب أكل هو من شاره، هبت لبنته خلف حسنة سكله يوش شوره، حتى قد حل تصبح نسل التي مغربي لثوية، وهناك رشر به مكررة بأنه لم يحصل على رحمة من شنتيه لبهم حذره العتي لمطهم. وفي هذا تجر تلك الأ هرب من (الزوي) والفتن في المصالحات الإثارية. وفي هي لا يوصف حتى كسب التمرير منته الحذر الجيب التسميه. أنه العسة المتسكك قد الذي تلبس من (عبد حمر) التزويه. وفي ثرويه فكرية التي يؤكد مغرور مجري على لسر العاعة، فحواي إلى التمس بين التمس ولستكر إلى التمس عم ككتف في القمصن تدبهم

في قصة (الجنار) وفي قصة العسة في المجموعة، هزم التي تكتب حقيقة صعبة وفلسفة معاً، ما إلى أن الإنسان الذي لا يفر على الحذر، ولا يمكن من الصلح لأمني، التي يصحح به أومه صعب تصحيح. هو نفس عبث لا هبة فيه هيبس العصب هي سر الصدا، الأوه، من الأعلام صعب سر قوي باب أو شوره أهر من شوره الحية. ولا شك في أن الأعلام سخي بعث التهم، ولستكر العزلة تصحيح. ومن لا حذر له لا هبة فيه ولا عزيمة أنه كالمص حذ، ولي ككت له رهله نديب على أرهه، أو قلب يصحح من في شجوي. يقول الكاتب في

شبه هذه العسة. وعصت تصنع الأعلام بسبح الرده على عالم القشر وبعد ههه الإنسية، ويسعد إلى عالم الحواي، بل قد يهوي إلى ما ذرى ذلك بكثير - (المحصر 70).

وقد ترقى في في هذه العسة ملصح هام لا يسرع التره إلى بسر به على عجل، لأنه ملصح كاتف من جوانب من رؤية الكاتب للعبه. فالكاتب من لثوية من الترواي يورق في بكرة مسير الحية في هه مسلكه لا التوه فيه، والقلوب أن بعض قصة (الجنار) بعض على محورية تمثل ولا تصعب حور الأثبه، ثم يفرق على ذاته أنه سيفع معذ، في الجنار الذي يواجه ومحصر، ليبطل بعض مسلكه (المحصر من 74). وهذه الأثبه تذكره يستقدمه الجنار الذي بدده جر (عبد المأثر) في القصة السخفة فاعجب الله، ولستكره (عبد حمر) هضم يهدمها مع فكر لاقتنمه هي وهك، يحير عز مستر على شور ملغى على الكاتب في أن تكن مسيرة الحية مستقيمة سلوية نظيفة خالية من الأعراب، والبل، والألقاب، والفصد.

وفي قصة شندسه وعروبه (أنور) يسرد لفرادير حريف ههه مأسويه هيب نقد لثو ونده في التهر، الذي ربما أريد الكاتب إلى تعلم منه مهر قرير شرماني. أو صغر فقتز التعمت الذي يصعب بين العية والأخرى، ولا يعود إلى مساعده حتى يأخذ مسحه من المسحب، التهرية. ولكن هذه القصة، في اعتددي شند لا مبالاة التمس، ومواكها،

وأعراهم عن النجدة والنجاة، في الوقت الذي كان يجب أن يرضوا الموكلفات التفتيش بعد أن عبوا القفر، وهو يقف جنة لملي الواحد، لئلا تموت قلوبهم، الذي عرق به وأأس ونكدهم كما يقول القاص، وأول الأذى غير أبوين بالمشوك التي يخر أقدامهم ولحجره التي تعجز بها، وعلى الرغم من صفة ماء القفر في القوالب التي هي في ذاكرة صورة قائمه، وعلى البلى سائل يرى من السحابة في المرة الثامنة: هل هو لحد مد؟ من يري؟ وكثيرا يتكلم عن بحث ربيبه إلى أن الموت بالمرصد، ولا سويج بالعرين عن بكيمهم بسجده، ولا فهم تشعرون بأكرحه والعظميه كحل في غير بوير، بل تكمن من صمدية في المرة الثامنة، وتكني بجزء، التكتب من بعد بحر، أن الموت في داخل القصة، هو كالموت في خارجها، جس العرين السوداء، وهي نسر السود وقد حصدت في بداية القصة على شجرة موب كبيره جب فروعه، جنبها يورد للظهور في حصة قصه، وعلى شجرة القلوب ناعم يرف القاص بصمت (ص 88) فالقوب والعرين كلها يولفن نفس ثم يذبحنهم بهتفت واحد منهم في لحظه من التحصن لا يعرفونه

وفي حل حكيمة من هذه المجموعة وهي بعنوان (العرب) يستل سطره القارئ على طاب حسنة في السمة الثالثة، ليمه (عمر)، قسبي في عذاب النفس مع عثر عمد، ولكن فيها قد حطت فيه بدنه، وإيماني على حجم العنصرية في بصره التي حين الإفراج عنه، ولما عد أني منجته (غير شرر) وقد شرب قد يتكلم من حال إلى حال، يبدف، ولا في دمشق فقد طلب (عمر) من يدع شطوط القلاقل في بعد له فسر من القلوب التي يدعي بعد للشهوة، وعجب حين حبيب منه يدع القلاقل أن يكس به من قصوره يوسج عثر يربط لا يورد واحد، " يوجد فتيل قد حصد في بيته، قد نحت عنه عظميه، ويروج من أبيه (سار) هذا الذي نفس سمعته في بيته مع روجه وولده (الكبر الذي صعد (عمر)، على اسم لهيه، طم منه له مد وثى بعد، ولكن (سار) هذا يعمل الآن بشار، ولله جهاز، انه يجر المهربات والمضبوط ويسبب ف لوجي به السجون التحقن من نحر ويسك وحيد أسر، منك بمرور امه، وبجرة أخيه زواج عظميه، جس عظميه وغدر مرؤ أخيه التي مكى سمول، ليماني عريه في صفة الكثير كما كان غريباً ومضطراً في سجنه الصغير...

وبعد، فلو بحث عن قسم مسرك بين هذه القصص السبع، تولد عنه بتي ه من اللطيف وحسن الثاني (القاص) الذي عوى به الكتيب مجموعته هو معنى مزج في شد القصص السبع غريب، أو قل هو نادر يواظ احداثه وتخصيصها كلها، فالكذب أو (الزوري) مصدر يتحرف في القصة الأولى (السود)، وهو مصدر قائم في القصة الثانية (العصر) و (هس) مصدره "تقول في قصة (الأس) وصاحب القدر شاعر الطيب، مصدر بجرة القلم (عبد الستار)، ويأخذ القوس من بعده والزهر عنه، كيص قصة (العلم)، محوط بالحوار، وبهذه وبني بصفى افذه سوار ومواضع وشئمة بوشك على الأشعة، وتبين يرفع عليه رده كلها

مفردات الكذب أو مرادفات، في قصة (العلم) وتكتك بكتك في حكيمة (شجر) الأخيرة السود، وأرادت العائمه، والمجور السعداء، وشجرة شرب التعريه التي زاحب الأخيرة من فوقه فرفق الناس بصمت، وك سبب قلب رخت الأقدار الصمته مرقصه صمدية، يكون صبرهم كمصير، "لأن ترحمة لمراد التحول من (العرب) فهو المصدر بدمير انه سجون لسنة عشر عام، ويترنل النفس الأربعة يبحث فيه الصيق والألم والقرف، حتى لا ه خرج بومس بسهم العريه، وقد ضعه من حذو محوط بتقريب كثيرة في صعد السبع وعلاقت الناس، وبصرفاتهم، ومفهمهم، فإن شعريه من جند في سجن الحدود الكبير، وكثه يجمع على هذه التعديب التي صمدية وعلى ذلك، في هذا القاص الأولى كان هذا للصدور، سوه لكس صيد، أو لحد، أو فكر، يبعد لأن بعض الناس التي صمدية الحدة الأريب، ولهم دبه ثم يشأ في يسجن بعضه قنت ه أو صمدية واحد، وكثي به يرى القصة بصدرة سوه ه قائمة وزني، وار كنت لا اراق الكذب على هذه التزييه ضد القرفه، صفت شكر على قلب ميمه في بني القير والصداد، وكشف النش والتهشيه، بعد، لا سوه، ولا تصف -هذه كته صمدية كبريه صمدية، ككتك بكتك، ولكن بعد قصه الصبيته من بين الترام والمقام بحدية ليع في شكري عني، ويرزق وامتنح، ويرك كيه لهدك ككتك في بيمه بوميه القصصه ويعريه القوس السوداء ه مر القاص، والأنظمة القاصه من صمدية وحيد، وراء انصرافه عن مخلص بعض قصصه من روات القاص، فمهمته، ومن نوافل قصه، فمهمته، فكتك بكتك بحدية على فكتك، كما هو مطالب بالقدره على الأريب، ومن المعروف أن قصته القصيره سوت في مرك في بعض القارئ لفتت ا لعدا، وأثر

صور للطبيعة والإيمان في

قصص فائق المدرس

يعتمد سعيد جزائري تقديمه لمجموعة قصص فائق المدرس (عبد القادر) ¹ بقوله: "في قرعة هذه القصص من جديد شعرت مرة أخرى أن أكثر من ربع قرن من الزمن الذي مضى على كسب لم يتركه إلا هذه ومعصرة ذلك الذي دمج بهما إلى الجوهري والحي والدينامي في صميم الإنسان وهذا شأن كل أديب عظيم يبعث في كل قارئه شيئاً حراً، مكتسراً مادلاً، لا يملك على تعاليم الإنسان فزحاً من التصيق والتعقيد، من التحدود وما يمكن ومن الإنسان الصغير العجسي هذا مهمة قبيحة تشكلني الذي يقضي غير بركة التوسل إليه إلى مجسد العالم والصراع الإنساني في صور يظهر مضمرة على دهر ينجي بصديق حزين وحسن وسفر، يعني بعض من الاضطرابات النفسية والانعطاف نرى أن يعني ذلك مجيء لأسر قصصه لتصوير توافقي هي الوقت الذي تشكلت فيه قصص المهرجعة الجنس من بين الرواية القديمة، مسبوحة في ملجأه التي أي مدى سمح فيج المدرس أن ينجي عناصر هذه الرواية في إطار من العلاقات الموضوعية، ويعتبر ما كان يورث في عرض مضاعفة وأهمية المنكوبة المفضلة بقدر ما كان يريد في مجده صورة علمه التوفيق، واعتدله التوفيق المضاعف وقد ارتفعت مسأله لأنه قد وجدته علاقات التوفيق في قصصه بالضرورة على نقل الانحسار المتحد في الرواية وهلاكه وحسنه ومن ثم في غيرها وهذا يتفاد ما يشكل ليس العلاقة كما يراه فيج فائق المدرس بين الطبيعة والإنسان

في هذه العلاقة الرواية سقطت من صورة شروية التي تكون مركز على مركز المعرفة المتأخر بين عالم العالم والطبيعة وما بين فيج جدية الإنسان على الأرض وتظهر جولة إنكز القدم من هذه الرواية ذات حسنة وثقافة بالذراع والماء والصوت والخاص، وتكشف المتكرر على علاقة الإنسان بواقعه عبر رؤيته الذاتية شاملة فضائل في فهم المصير والحاضر، وتظهر حدودها في الأثر في طبيعة الموقف من طواهر الحياة المتصورة، بمعنى غير مختلف التبراز المتخفية وبساطتها في التوسل المتأخرية التي يوجد فيج فائق المدرس. مبرراته، تشكيكه، يستند فهمه بالتفكير الذاتي وعقود مصيرته، وفيه وأصابعه الاجتماعية، وعبد مركز فيه هذه التوسل بالدرجة الأولى في عقل الإنسان الإنساني للكتاب وهو صورة أقرب في فهمه لأهميته وقدرته الإنسانية وتوسيد المعجزة إذ يراه يربط بين هب الأرض وعشق التمثل الطبيعي الذي تلخصه عين متريه، وبين الإنسان ملجأه الإنساني وفرد لا سمحده وجبروت الطبيعة في الطبيعة بكل عناصره المنكوبة مصدر جمال وعظمة لا حدود له، يكفي في الوقت ذاته كفة، وشيرة وعذرة وتساويه وجهه هي عند ذلك كذلك فهذا يعني ما ذات مصدر شري في نسوة الطبيعة جزء من الصورة الانسانية، وقد التفتاح في الحدود مثير طبيعته والإنسان مع من قصص فيج فائق المدرس وهذه متكاملة مقادعة، فالطبيعة تدخل في سيج الحدث فحة ومعطلة، فلا تأخذ شكل الإمبراطورية، أو شكل الجسد القروسي، ولا تلعب دور الطبيعة في الحدث أو ما يسمى بالتلفظ التجميعي أو المرافقة، بل هي الحدث ذاته، معها يتكون الواقع يدغمها يتمز ويتشغل، لذا يتغير الطبيعة في جميع

¹ كات فائق مدرس عدد من القصص القصيرة في جليليت، ضمن مجموعتي تشكيكي متغير، ثم ضم مجلداً مد في مجلدة بعنوان (عبد القادر) صدرت عن دار للدراسية للفكر والثقافة، دمشق 1981

صوري مؤسسة بد ما بقصة (حور العوج)^١ حيث الأرض والتجيد والتغير والأقي والتغير والمقصود مجموعة مكونات متغير في حين الكتب وتتغير غير موضوع قصص الأري تسمى هذه الأرض الولد المتصل في الزمن والتغير فيها أرض التمثل السوي وسهول كتب حور قديمه كمنه عجيبه من التراب وتلك المسوح على السور التسعة منذ عصر سحيق هذا شرب في صميمه عين نقية يبدأ من كثر سطوح عن التزيه القديمه رباب أحد من ألد لوبه وتلك التمتعته قري من التجيد المتدخلة لتعود تشابهه السوية، جيل نأحت من قبيح كلف العرب من ممتد الساحة السحرة جيل كمنه جيل نوحه حرفة كمنه خاف شق دلم ركب غري في حبيب حبيب وك تعلق عن القدي المرمي مد عبيدك، فأت نكرا في كتب لسوري مصر، قد كتب صبيحة كثيرة فيصطاد الش حبيب ما فاستبد لا يصره نكرا التمثل بقوه وكمنه حبيب فزاد الأرض ربابا من فصص الأرض يتحكم كك تعلق السور الوبية، تظهر لك شعرة التعريفه التي ورغبه غير عبيد التخرج على حورده قبل المعركة او بعد لا انري وتلك التي يبدو نكرا حبيب ريم كمنه ليهود سبور وقمتكك قحوشتي ريم صهي جمعه من التعريفه النوب التي رايهوا التمكنر المقدمي، هذه السور التصره كمنه ملاعب تجديرة التزيح التامسي، راج صبيح لاند الملاحين والعلاص هذه صليب موشيههم، وهناك امهك، كواصهم وعلى هذه التله اعرف جنت الاعزاء من لأهائي هذه المبالاات المصوية التي يتكل عن السورة تشبهه من قمتكك واتبع وتعود والتصعب والتسام وتغير يتصل في العاصر، فتكتب في ستر من حور معركه لند صرود من حور الأيم التوكل، فقد كان هناك أش يصور ويصور في حطراف، وهناك كتائب بدنة على فرعة تصريق، جنة فيه حور - وثي امه على الرغم من جوده بدور في صبيح حطراف امه بصيحه بغير عين ويصره وطلع التمر التمر في قصصهم صبيح القصصه ويصم معالم الحور فيه فيصلي الش الحور ويصو التبع كل حيل يصور شمه مويحه يد كمنه فريه عين نقية من سبت قري فتمصيه اعير، وكان لأهائي يملكون لشع طرية من الأرض الكريمة بغيره، ويأكل السور شيوخ والتجيد والتدوير الصواء ويحوش السور السور من الأرض - حور التخيول والتصور ويحور هكليم عن الطيفه عبد الحور ويشدو ابواب لشع الطيفي سداي، وكان السور يتصور التي غير لمي داود عليه السلام المتغير في فريه شمل وكور يرفصو كمنه مكونات السور، هي لاند صبيح حور به ليز قري الزهرة ورب عروا على التكرار التي صهي، شمسور او يورير كل لاند صحتهم سلبس صبح الحور عن اصص الشوق لاسراج الكور، وكان السور حور مريه انصيه فريه الأرض وهي ممتد السور يتماكب، ولكن لاند يهدد عليهم فائق افا، يصم الصب اشترى حيل قصصه وعطوه، بشرى الألفه من صبت قتلاهم تثنى سجنهم الحكومه لاند الامهات وبسهي المتدخلة المدهد يوم جدهم شراكتر بفره شوير لزمي صحر طار النجاج، وهرب الأجر، وكمنه الأطفال على صبور السجود وند يده حور تلك تقيبه هور الحور، والأرض التي يذهب اصصك ملك لأف، قد شمت اجلي التعريفه، وهو قد صعد مسعود يتجر، ولا في حور العوج صبره صبره من وكور لأف يلمص راج التكلوري لقصته عطفه هبأ القصه من نمطه حور لم حور السور التي شربه الزوسه وبعده في التجر البيرة تفتش عن وند، شدمه تصدق لقصته، وهي عبيد عيش وسعه من صمعة رافعه سوككتف تحدث طالك مسويهم وند عبيد، ومن لاند صر هذه القويص شكوي شدي يش السور في الأصور التعريفه، التي الصبيحه والصفه، ويوجد لاند حور بكتيبيبه هبده وجهي شكلا كالأرض المطوحيه، توجد بكتيب الصبيحه أوب لافعل على حبيب التوب بد بعزك سبك ندي شهوره، وكنتكك كمنه لم يند بي صيب لاند، ويرب من التوب كان يمتظر لولي شمعاع التوب بفره قصير، طار ليد يقدوم، ويور مرز وني قد صهقه على بين التوب كمنه كومه صطوبه من السور، بذا يلقا فيه من قصه وند الأم بوري صبي كمنه عنة التجميع - وند بفره وجهه، وجهه التفتحه وقرية طلمت على نمطية التليخ صبيح السور - عطف به التمثل الأخرى التي صبور الأمطار والزبح والتعاليب على مويحه، وعطف هبم في شرب بيت، ويص شجر في صبور، وحاطفه سب شترتي، أي يهد في ينطويح يتماكب، شخ هنا السور المتري والسور سبده وحرد، قد عني سور في صهي هذه لقصته ستحكم امه

^١ يعتمد تعد في سكل عرض قصه بي سمره مسو عنه من صمصع وشربا و صبيح في سكل صندو بزر جانب الفكره التي يراه يسلها

قالها فأتى أحد يومه، ورائك بسط بها الحبال، فحسب لها مسطحة بعد انحطاب في قبر عريس، عروسه السموات والأرض، وأنها لا تدرى ما إذا كانت حية أم

ميتة، وإن وجوده أهل الضميمة قد يربط هو الأرض مستندة على نوت في هذه القرية المفترقة تلقى ضلالا فسمناظلة على فمحدث التصدي ويوجد المشهد التشنكي ويحفل عذب سقوط توجد دمه وحده يتوزع ويجمع في وجه واحد هو وجه حيرو الترح، ويطرق المعبر برسه في بسطة شجاع دم، هشية رؤوس عذب تبيين الحسب لاجبسة من قدم القاتل وقد تولى بهتوه القوي تصمم يتعمد تقدم التاجر المتكبر ونصفي قصوره التي بعد أخرى، فديس الجسد راح لأفعل صغر سنو من التجري، فزوسيه معصوم بعد قلوب ويدويه شطب جند الأرض ممتدة حمرة عيبه رس بدم ممتدة نحو الفاء قطع، في حركة المجدح صرخ وشبه كبر هذه التصر العبيرية بسندوبي حاله الأم المعبر التينة يبحث عن عزيز عذب، من قلوب ولونه مشكل ولقيه نموت وإن بهانية المظلم سلفسي إلى عصى المذبح، فعود سيرة القهر الإنسي بحركة دائرية ونصير المعبر أنها لو سمعرب ينشي بوصف حمة في ملة فرووس التي صغر شمع نصير وكومب هو تل ورف في قدم الزمن وعذب رقت أبهى منكرو على شمانبي بين عذاب التره المتصودة ركبش نحو التكرم وتبعت عليه بكية بصفت، وهالتي ما لحق به من مخرب سريع أطاح بملاصم وجهه، قد فطوب عبيده شطب خديبه، وورم جرح رصه، ففططبت دمه جديدة بأعري قبيبه، وقد عذ شيد من هذه الأرض ومن مرصحه في خروج قد حث عوبه بشرفه فهد بعدا كاتجر ومبلف المعبر وجه أبهى عوا فرانه قد شابه وجود الأصم التي يشبه الأسكيه في جوف الأرض ولد يعود به إلى القرية سمهي سيرة في الأرض، نكل من بسطة بنهيه أخرى .. يمتدج الثعرب مررب الأرض بعد أن تاترب فسانا القرائكوز بلزوه وطونه مضطه، ففمكت المصوب متخوفا، وراح يتصمم بضمهه بدم من ساليه عذب رطوط دمه بمراب أرض الجلوخ ففمكت التورده قد تئده من جديد في رس لا يسمهي قد وضع الكعب فزهر الصراخ وظرفيه في المظنق من حائل عاكس مدمسكه، ففهر من اعتافه وعذب في إلى صغرته لأولي

إن صور الطبيعة يتوحد في قصص فتح المترس نومس نكل بصفت الحسد، ومعر عصور الأنابل، وهي سيج ظهور الشمس منة في اللعنة الهامة بشي قرري والأصواف والحركاب، ويهدم المشهد في شدة أبده بتماسة المديريه بالكنش اليمري حيدا فصة (عز انصاع) برسم نصر عام تملك الأرض نكتفه معكم انصوه والبرهنة فأمامه كانت العمامة الزهية قد اكتمت فوي مهر كنيك التمسوب من القسي تشمل لسوري والشيخة مسر حرا لأع فوي نكل حرية وديوسكي، ومن التبدد انعمي لتيز سرب فرقه دلقرب كمب عس هوراب سوزاه مبعثرة فوي نكل بركة والترب إلى شهر بسو وعزا وشرا كلة جند شطب شعت مبعبر، عن هذا التشنج الفائق في خصوصية ومطوبه، فاشمق بسام أمانك صفوة في جوارقه تشمل لسوري، بمسور الحث حوب أشهر كسورج للظبيبه ليجزو مسئلة لأسسي نك مرآه حور بصل انصحه حاتو ففكتب بصل في صوريه على سحر مشجع بالذلال والقصص لأسر هذا شهر الزنيح، ففمواص، كن كمنه دمه وقد حسب عوبه التكره بعد شلال من عذاب القصب وشرطه المتصصاف الخري، وقد من صده ففويل معب ضلاله أوره في التسمه بعبه عن عبي التشنج البصلي بلا رحه، موهجة، على كل حمة بورب مضنق من بكتب ففروب ولشوك التكره، إن (فوي) الجويل يتنق في الشلال كلة لهر حي، وهلي طفلة ألف فطوح في مزاجه.

هكذا يبدو الميز لمزبب للعبه والتس والتجمل، وهذا وجه من وجوهه، يظهر به وقد أعصى عوبه التكره كمنه، والعادة هنا نص في قطبيقة وهو دنج، موصع، يبعث منك مسمت تشمل من حوته نكل الشمس ففنب الصنوع، بوصفه زمر، يسر باف عين رحيه بفضي بلا رحه موهجه ففمك وعلى الترب الماترب مسر عثو وهي مبعده وجع الشمس بكفه عور عيبه بالأختر القمنه في شعور الأرض بين التفسف ففمك وكنب مدمنى شير على القصب الذي تقب إلى جمرات بشرع ففميه تصغيرين المديريه، أيها ليست صحن لبي إلى لسرب وكانها تمشي على فربس مشبه ونصيرب كيف كعت مذهب إلى أشهر مع وقته الذي ففمه الآء إلى مفر الحسكر، ومن بعد حير إلى وصغير مبه ليه سمونين ذاء وف في عين ففمسن، عوتى إلى بعد إلى مضميك روية الأعا حبة الكعب، وشترجع الفتاة صورة لها ففمرو لها

من وراء الجدار ممتدة على أركان مريضة مصعوبة الجهد يعتبر لقد طربت زوجة الأخت الثلاثة الصغيرة، ومعدت
عنه حبه الكبير وسحر منه وكفى الأذى، وشروطي بجس على حافة تسحب ياكل لحم، ثم يطفئها منه

وكلب يكره العظم بأبدته (حتى عود من تصدع التي أمت قنيت العبد) هذا هو به الأذى (و لا يوجد
عند طوفان يوزع الكلب) هـ م فاته أوكير - وخرج عتو بكية معتره ثم هـ الأفتار والصبر كشرط منض
في عهده، يبيت يمر سرب من شعور الأحمر فوق رأسه هيمر شمله بآمو - الذي في يده وفي سيرينه شعر
الهدر يسلم لصوفها الصغيرة وفردجها، فتشك في أحلام الطوفان ويرى عود نصحت ثم هـ ثقب ثغور - فتشع بهنوفه
الصغيرة ووجهه تسكر من حوبه ويدجوب من به ماء بارد (ع و) هفتك الماء بظفر العرع - ولكن حيرة
أوجته في عهده، قد أرتفع، لأني أشرقي كده جدار قد من ربح رمدني ربح كك النهر بعيداً وأنها مريضة،
والأرض حمره كآشور هيمر قلبه عه وعش هفتك نعمة وندع على الأرض، ولدت بيكي مريضة وسهم
ندج السيز، وهي تقرب من النهر مهب ربح رقيقة على وجهه التملب هشتي وبني اعجة كربة كديه، بهي
لأفعل الجوع - حرم الكلب عبر هذا أشرج في شعوره ومعدته مع انتم الصعوب هذا هو بظهور معطره (الأسنان
على مفرجه زهر العرس والنهر هيمر الكرخ في شكل طوفان معمه وكفى لأغنية التي ترنم عاتو عجة
جياح، فهي تشع بارجر تصدع (كوب ويزعل) وهما يمي من الجوع قد شمل السطحة مدد رص بعد، فسر له
توت وتخل المأثور القصي عبر أفتات تجري على أشدة الأطفال،

عند تعرب - عاتو ألتاير نصف الحديث القصي في وجهة أخرى، فعد: الأذخ العسر على السهبة
على شكل معدلات موسوعية كآتي بطوب أيرب التولش لأهم وخوب في حطب دله حور قنيتها وفوق
أعود السائل التمكن وظهير مجموعته من الأسود عثر تشير ومن ويصن حور قدر تصدع من جوتبه تشع
قلب به، هل على النهر ربح بنية ؟ لا في عثر نصف وزاء شعرة مصص وبه حجب، وانظرو في التربة
الزمية للنهر وفروغ يعرف امرأة مجنونة تكسر مهنه التكهين نقر فوق الشوك واسكب بكفيتها وهرب
صراحة

- هناك جنب التي هـ أيرب التشمه - الأشرى لي ككوله عبيده ؟ ، هل نوب لي تلعفي بابه ؟

وهذه امرأة أخرى تشر عبيده على قشور - هاتو ب بني عه تكشي * ستلك الشاس ادا وقت في
عندي هفت عاتو بصوب معصن : هب مع تير النهر - ليد مصد، عود مصد لأني هي مريضة ورأى
عاتو بعد ظهر من فرجة بين الكعب على تصفه أشرافه صاعده من تصببه بهي في ثمة - في حاله نفل مع
مجموعة التوق، وكذا حاتم أيضا على سوايل ، هل على النهر ربح ؟

وتفص عاتو تشر سمو تصفه وقد سكت لصبره على هربه مفرقة من حيد الصبح، ومطرب بين
جودي القصب والقصب صمغ دوز انشد مع بههم هذر النهر وتند عواب الصبيعه عندما كرت
الصداق المصعد خرب، مرهجي بهي صغراء كيرة مسطحة، كل صدغه معمر الثوبه المتعرة مشورة ومثله
وتحور، عاتو عند صدقة مع صدغه صغراء، وهي ثب، وتكفي بحد، لكن الصدقة مرضه ي تفر إلى النهر
وبعد السكون على عاتو الصغيرة، وز عا في نكبه عه وهده، إذ في الأصوات نصف من حوب واندع في صامعها
الصين من جند وزمشت النصب حصى قنيتها، وشكر عود تصدع الذي يمكن نداء شام لأني، فمعدت بهي
أكثر الجود ربح - وكذا لمة لا يزال يرمي عتو بين ولده كيرة، انه تصوره المجره للنهر رانها لخصه القل،
فعدت انظر لأجابه في جسده بشير، حيث يسح لخصه يمس إلى (عود نصح) رحمن مبدون في الصبغة بلا
ثم وسعهم التصمغه هذو لمة هفت مر، فبه هجر الكعب بهي عاتو في عجرة نخل بسطة النخل ويرد
القل، أشتت بدعا وشتت إليها العود، عاتولف " عاتو "

في رسم انصغر تارت عهده أترس حطفة - ترتع ماء مكموم من طيب لمة على شكل نقاء وهرب في
خبرة ربحي أو ومنع لمي ففتت به لمة هب ينك ب عتو، ب حبيبي وقد بسرعه التيرق ليرب

" مستم خلال الضميمة الزرقية، فرت وجهه يقرب ويصطد برجه لها، ويحول نصب القنهي إلى ثقب يت ريزر وجه الأفع مكثرة كوجه قنك الذي يكبر قسمه وقص على صدره مرفقة بدمية، واحداً شاك عظيم مستم حرق حينها وعظمه وصدره، ومرفقه وشعرت بأثنا تفوض بسرعة لينة نحو قاع عين كيون، ويذكر عن الشمس، وقد صدره كالجريل، وأثنا صاهور ساهب. ج. د. و. ويطوف على السماء نحو لشكر ثم بعد حذر، هي بعد على ثوبها الأبيض شكري بسرب القزبات الحمراء حين اقتراب من العير. ويعود تزاوي الذي فشلنا من ثمة أنه بعد في يدها عوداً من القطع.

إذا كان قلب النوبة الممثل بتطعيمه كآلة، فإن قلب القردة كان كثر بحلوته البشوية

الأفا يروية الوكيل، والحكومة التي تسمى النظام الإقطاعي.

أما المرسمات البسة ليد تكبر صرلة مريضة وحيدة صري في ركن مهجور وزاد جنار. وقلب غيب ورس يعود، وهما بعداً أورد على الظلم عظمي إلى عظم القسي. كل معتم صده الطعنة ونسجها مع اختلاف عالم المصنوع، أبدو من صلب جسد الثام، والشمية تشتمله. وإن كذب من جراء عمل طبيعي. خيل على فبح الإنس وجناته الشبعة وهما الملائكة الأجتماعية

في كس (العير) يروح الصبيحة ليمب بتطفل عثوي. كن تقع ريفه. خلف بتسبعة في شهر إلى حلب. والعودة بأهله التي صمعه، الأصعب. بالله دموج صمعه من تشوير قصير لذكاة شكت. يروح عثوي في بحر القرب، بينما بعد ركب قارب الصل الأهر، فهو وحيدة التي اقربة صوب ريفه. صمد مطرد بفكر

ويعرض الكتب لراة قطعي وحسبها النوي بجملة تمتد لصحيف فظفر الملائكة لشمسها من خلال مغاربات عبيد، وعبر حور سبيل دوح، بشكل حرة لا يهوى من جود تشور وحسبها. ويعود العير بتعب دور الوسيط الطبيعي لعلم الإنسان والحر، فهو القدر. عرب من مفهومه شبيهة في لحدت فكر. الإشارة فهي واضعه إلى طبيعه الصراع الإنساني، إلى خصمه وخطيرة وم يسمي أنه من مس سيرة

وهذا الصراع به صفة التشور وسكل قصصه قديمة في صور. لو تشكّل شعر الأعد الذي يستند هزاريه من تركيزه على فراق الطابع الصفي النحس. ما يحدويه من دوح وتقيد تشبيه وانكس وشعور وأثنا، وما يدور في أطراف من أحداث. وهكذا في موضوع القرب ونسبه التبعوث العير التسمية غدا معرض بلاتك تشبث في دقائق هذا الصراع، بطر لعالمه الممتد بتطعيمه ونزوح شكج الإنساني على هذه لأرض

وقه لبعث عيني في أصرر كسبه عن عدائه مغلقة ومعنى تزوجت القشري، فأي مصر بصية الإنسان " وأي حور يحصله على الأرض الواسعة شجونه السبعة بلا حذر " في سدة م وشيكة التوق، نشوء معتم هذا الضلال. فهي كس (العزبات) ترصد السبعة بطال مجبرية مأسوية مشهور عبر التور تسمى النحس وهنم شكل بطق بأذلالا أتندره الصبي. كرت صور ريف النصفه الشرقيه تنسجه لده عورت حورية لحد بعد صده صاهية قوي قبر واسع ينف فيه الأخرت عما أفر عا، ثم غيب لمتكف فيه من جديد. في هذه الفضة بعد الأوزي الحديث، فيحكي عن جاسه كتيبه في معي سمعي يطلب مع صهفه تصعد شهاب، يحم منه قصه الزسة التي بعثت بها شخصه تنقلب إليه لي يوافيه بمنتج نوره ويحد مع مرفوع عرسك تشور قشعي. وبعد التمتع شهاب أن روح احده كان قنسي عند أشير عرق في عرق التبعث، ويعدر ليعد قبر له، فده صب القرمه ولم شق روجه ي محوس من المحور صاهب الإنسان الذي محض أتمته فيه. وقد يضب شهاب قنصه في لمر أنه انصحه مريض الصنر بيدي الزوي صاهبه وسرجه م يرافقه إلى ثورية بريرة الألب القريضة وحال الصيرق التي يرب حويله معه سادل في دهن القروي تد عوب محسومة مسك مع التحدث، عن مصير الطنن القشيرة منه عره من رهاب الغضب يدف تنفتح، هرة جسيمة تنصميم جنيته كك هيل، يسكنه ريسر دهي مصطط بالأصفر السم والأسود الرنسي، وإن لوزيق هذه المرافرة من قصاصات شرافت جوايت،

وعبره رتحة حسية شدة، ومن خلال هذا التعلق التجريبي بينا التكتب في تصوير معالم المحيط الطبيعي المقعد بالشمع والخرق وقاعدته. أروع شريع بمصر قدي. وشده رفاهه لعمرك في البروي، والآفاق الشماعية. عمن فجبين، وقبري معروخ جند. وعلى التوسيد قصويه نظير أسلوب الخرس والتأطير ليري. وبت لي المجه كنه معروقة مشورة ككتاب عن فرض معروكة معجزة. وك يصل التوسيد في التوجه في الشرب لشماع من بلدة الباب غردك اتصالا شعيرية كانه، عمن كل شيء موب سكب معاف في بدن معجزة (بسكر برهن المعركة المتعجزة) أصاب فخمهي كي لا مفر حرق النكر من قصي قيسن كتب رحيم الصوت جمعه، ومنعطف غوق شجوزف الزمان عسافير الثوري، ثم عد شرب حريز الصمت صوت فولاني لثورة مدني. غريب، غريب، ركانت لشجار النور العبد في كنه الصمد، نرسم شبكة جوية وفعب في شوكي. مجموعة مجوز بدت مشر، وقبصه أخرى من لأشواء السماوية المعجزة، وفوق أصابع شجرت القن حطت مجامع كتع وسطفي.

بدن، شهاب والزوي عرقه عتسه، وظي صره مصبح بدال جند لأهف مسوي في التوسيد بلا حرك وطغيا الصخرة بدني، مصيبت، مجوزة وحيد. انرك حب وصيف بدت في صحت تك التوب نيسه من هذا المكان ويوطئ التكتب بالطريقة التوسيدية ليهني، لمطقت حكمة من الجند

سمعت شهاب يتنحب بدت في لحد يضرب الأرض يهتزة يده.

- أضي كالتج، يدها برده

- تطها قصي لي ... لكشف عي وجهي .

- لا ليرز ، لضي لي

ويستكرت دعو الطقة وقت له :

- كيف حل حب ب حوبة - لي بيتك * قلم ننظم ثم نرجع نحو الكوة، فخرجت أبوية حبوب وألب بها غنى العرش من شهاب بدت وكشف عي وجهه ليه. بدت كن وجهي، عمن التوسيد كنه قصي اعني صغراء غريبة الصمد، أو انه وجه دمر نصف يوم، وك عصمت وجهي بمنين صلا أبوين قبل أن دمر

- إياها مينة من زمني ، واستغار صهي برجه صفة الحزن، وقال باسط كفه:

- ماذا كالي سيم بهتتها يا ترى أو لم نعتصر اليوم؟ وأرعب،

- البصع مكر بالتكتب وتوهره، كنوا لكور، ثم فلت كمي يهفت عنهم صمغ القير

- ستألفي التكتب، ستألفنا التكتب جمعة يوما ما .

ويشكل الماتم المحيط (صخرة الضيعة) من وقع انه حمة المزم على نحو بعص الحدث ويوص بدالات، ك بدو السكون كمنين لموم رمزا لتعذر التوسيد وقشعي، ويصق الزوي (وأربست بصري عمن البستان فتكتب، لقد كان الماتم مهنلا وأربست بصري متعريف. بدت بي لي فسكون مده) ويصع مصيبت عني زرفه، فلت انه وهذا مطوية صعب الوسادة عرب فدي عوسدال وتشمس نحون مستغني التوله، غير انه بقمص الصمد والوفيق والصمد ، ورقة لم يوقع عليها الصفت.

في صوغ الفدهه عمن هذا التده قصي بعور قيمة التوية التسلية لجوزف الصرع القديم في المجمع الرضي في التسلل البروي أوسط هذا التي كد بقمص فتح قمنرس إلى عطش الموم والتده في ظل الصمد التسلل عي معجزة التومي الصمعي ليصيح قمرر لتصلت ضد عذاب التمس ومنه مصيبي. ونصن الإذنه (انصاع) إلى وجهه عند ما بدعي لطلقة في آخر قصصة التده التوية عمن موب صدي التي معوم حوز جشبت التكتب

ومن الموب يكون لشد ب بعور به التسلل فتح المنرس من عصفه وإذائهم شرب وهو دهم المتسلل، لي مونه لا قصي التوية، بل انه صمد بحدت بيتك مومص، لاقمص، عمن ف يظهرو من دلالات والتارت بدى التسلل بعين وقته، وعصني في التوير، لي عتو معرق وفي بدت عو. مصع و خيرو شوج مبتلع لسن الجراز، وهو بهجمه

وإذا كانت مجرمة الحياة الضحية هي طفولته⁹ قد أثرت في حب جيب في مجرمة للكاتب القصصية والفنية، فينا يجب في سكر فيض ذلك لاشهد الكبير بعض معرفه فتح قمترون إلى الألب والتي هي القوب في مصنع شبيهه، لا اعطى ذلك لتجربته نوب وطبعاً مميزاً لكنه مروج من نفيه الحوب روح تشرو وعهو الأصاثة وقبولت وخصوصيه النكهة المجانية، فضلاً عن شجرة الخايس كفتان تشكيلي يكتب القصة القصيرة¹⁰

محمد شويح

د

د

مناجات...مناجات...مناجات

القصة الساخرة

في سورية ومهرجان طرطوس

القصة الساخرة: هذا النص الأدبي له يمكن ان يكون محدد هويته، من السخرية، من التهمك، ومنذاً أمور يصنف فيها بشكل لا ينسحب إلى واقع، وليس غريباً فالأدب بشكل متنبس والقصة منه ويكنز الشكل لكن ليس عتف نظري القصة عن المألوف لتكون قصة ساخرة

⁹ عن فتح مدربر طغرية سيقه محرومة بشكل مع انه الكريمة في قرى الشمال السوري، وقد سيقه بصفه حقه في البيوت الكبير بعد ان فتور وانه حمله بعد عروا التي بوغاته (لنظر حوز مع فتح المدربر، اجراء جاك الأسود، سعد الأميرة آية) جدر (سور) قد في حلاله ربيته التي تشبه بين فتح المدربر وجماحة مجلة (شمر) القديانة التي مثال الفكر القومي السوري، عز ب هرة عتيقة عز بر عز من (الحلاله) ويتوزجر بينهم، و بعد نسي ب حلاله قد تمت في من سور حته الفنية وميله نحو المدللة وتجهيد الأسلوب الفني والتجريب. وقد فهمي هذا الكلام لكثير بالنسبة لي مجموعته كبير من الكتب انصفه ولقد إلى لواء مجلة (شمر) حين لتكرم ينكر وينطقها وتوجهها تغرية

هَذَا رَجْعٌ فِي مَقُولِهِ لَلتَّكْوِينِ وَأَعْلَى- إِلَى عَمَدِ الْأُتْبِ السَّاحِرِ فِي الْمَلَكَةِ تَقْبِيسَ عَلَيْهِمْ، لِي كَلَّمَكَ وَتَشْجِوَاتٍ وَغَيْرِ ذَلِكَ وَنَحْصِبُ كِرَالِي وَغَيْرِهِمْ، لَمْ أَنْ تَعْرِضْهُ فِي الْأُتْبِ فَلَمْ أَحَدَ قَطْرَةٍ مِنْ كَلَمِهِمْ مَعًا، فَسَكَنَ لَيْدٌ فِي دِرْوِ، فَكُنِيَ وَفَدَ سَعْدَى مِنَ الْأَمْسِ مَا هُوَ سَاخِرٌ وَمِمَّا لَيْسَ سَاخِرًا

وقد نأى ندى الكاتب في البحث معرقه بين ما يورقه القارى وما يعضى به "الأحداث"، ونأى في ألقه فتكى الجود هي السندرة كى ندى الكاتب لحد يومك دود فى "جلى" ما كتب.

الحب لعب والشعر لعب والذئب لعب كذا كذا قيل. إلا إنه يجب بعض منفعين، منه للكتاب وبمنه للقرى وبمنه في تكوين قبائل مشرقة بين الأمم - وهي غريب الموهبة من هضاب العمدة لأنه أعزها بهم في تكوين الوعي ونطقه هذه هي الغنية من

الفقر اسم وعي الكذب وعينه هي التوقيع القديم مراكم مصنفه راء بعض التوقيع القديم بكل ما فيه من فم وسحاب وقهر وعادات وحظر وحجر وعبره وب الرثاء فتحة هي إثنى حربة إثنى اسمية إثنى وب يعوقه عن التحقق وفكركم والخاص.

اسماء عبد الكريم... نديها.. لاهم عبد

المتدربة أولاً هي رئيس نورية جعفر ومولم صبي زينة ثم هي مؤسس جينستر الصوف الأولي ويشار أيضاً إلى جينستر لويج صبرة
منها ويشار إلى شعرة السيرة تحت تسمية أيضاً المظلية القريب

تلك شخصية التي لا أجد لها من الصلوات إلا علة خفاء فالحق ، ونعم الأجر .

2- أم في الحدث فالتحت سحر، فإن يحرس حمركي ومهزب ومغفل، وخطوب عد على فقرة الزهر على الصلاة والإيمان
ولكنني وإن يمو، التجرمكي إلى التوب كل جمعه بعيد مناحيس الجمع فهو مصفحة منك، لم معزق

3- وفي القصة بعيد تكذب بنفسه عبرته التي تصحح بشكوكه وتصحبه، وإعنه سيق العصور تسخره الأخرى في قوة، لأنها على
الصحبة فالقصة المرافقة تحدث عر الشخصيات، نكح صعب عي قصصه كدع من قلمه سب مرات
وذلكي دالة الحول لتكمل دور القصة إسماعيل الفوج ديها.

فإسماعيل كم ربه الخدي ورج من التبع لا لا مؤايه الخطوب والمطرد من الماضي إلى الماضي ثم إلى الحاضر التي احرب
وصول جبريل بكته، فكان إلى سأل فلم في التجامع وديع إسماعيل قصتي نبيد. هذه قد فتكى إسماعيل بكته إلا في خطوب الجامع لم
فنبهه

وعند القصة مؤثرة بما اشتملت عليه من عناصر السيرة.

وقد نأى ربه لكتبي بسببه في الحدث وزدع في قلمه وجوزء في المصوب ولا أدري بعد إلى كدت تظن سمحك أو لشكك أو عروبا
والكتاب أحمد عمر الذي قرأت له قليلا صاحب رأس صلب ومثني وافر إلى يدي بصلح جند

بجانباً رفاق صباي في نجوم الدين سمان

عند نقرأ قصة من إنيب نعتلك نيب بكل سمور وكبره برف الأحباء، وعلقت الألفة، وحر الزهور وهدية الزهر، بالبور
واورش الذر وسحاب الدور بالعرف والأعرف بكتبي وعدم التنب وتحرر في الخطر ومسوى الوعي وتعلقات الإجماعه فانت بعش
في إنيب حشاً صعباً عندما نقرأ قصة من إنيب.

عند على تلك الإنيب المرحوم حسب كتيبي الذي شق صعب في- طريف لمن افقوا الزهر. ولكن أدري أن القصة في إنيب تكثر
مترسة في قصص به عرونها وحالاتها. نستطيع في أفرد من أفرد بخصيص بته وروح اثنين انومسي ورجه الذي الصبي وصحب كتيبي
وعبرهم في القصة في أدب في قصة المكان، في جميع من أفرد وسعد لهم عروما المكان أو مصفه على الأكل وبعده ألبه المكسبه،
والناس بملالهم وبملالهم فرائد معزري حشر المكان في بيت المصوب في قصة المصوب ورجه امتداد لبوب شرفي أو عدي، ورجه تكثر
كانه في صالغ القصة القصيرة ورجه- يربح شرب تفس وعل بكتبه أكثر بكثير مما عرفه عن مصريين بمشيت ولا أدري إلى
كان ملرب بذلك. وبعد القصيدة يوس على كتمه كل مكان في حور بسعه هذا الرضى ورجه، وبعد عمر الفتى من المكان بالجامع وقد
لا يضر ذلك، إنما الذي أدري أن القصة في قصة إنيب لا تعرف كيف تخط

تفصيل المكان حتى المصيرت مدي وكانت هي سداد لشجب معصوف مع حسب شرفي بين المكان القصة وإنيب أو ريب إنيب وأنيب
من إنيب لمونجناج نأج كتيبي القومسي وديع كتيبي السلي.

عند مع بعد الدين سمان على تفاصيل حصره (إنيب التيس) قصة فادر الكبيرة في حصره ألب البس الصغرى في أحد أطرافه نصف
باب عشي عتيق يوزي شرحاص.

وبيت سعيد وسعد في أقصى حي الشجرة على أطراف الزهور سعه سمورة في طرفه مرصص لا باب به واعزله بيصة كتاب
لشجرة ورد، وشين سمور ربما كان مصف صمورا ثم عرفة سمورة مسودة لأصوبه بسط رجميه وفي الزوايا مساند قلميه يهبط أفوا
المشتها ثم باب مفلح يوزي في غرفة أصغر

د في المكان الإجماعي وريش أبو الزهر: عا بن على باب اند فتوا فتكى حرمية حوسنية قمرجه حشور شعانى يا
في جده جهليل البلد.

3- إلى نظرة في طبيعة هذا المكان نضع في أول السيرة حتى إذا صلاً فكتبت هذه مكنه بالأحداث والشخصيات والمعارف
لصاف عناصر سيرة أخرى ترجع فتشاه لعمه بقرة في القصة السيرة.

2 هي «الأحداث سكر القروي وبقته تكسب ريدته فوي عريه حصره ومروره لأم الفس البدي، وديع عروس طود، وجسمه بيس
شعرها جروبي عريه، سود حصره راض، بسبب بيده، ربه، مسويه عند نكته من التميز بين الأخوين اثنين ينادي لألبه برب
هوما، ومعرضت إلى تكون امرأة لرجلي

3. وفي البداية امتداد التوأم لشبهه لخصول معزلات غير حوافرة كلتي وديع أسعد السيرة حريق، وإن يهر الأخط في التميز
بيدهما على من سب صواب، وإن يصحح بيدهم الفروس وفي نكي الفروس حرب ه تقدم بالآخرة ثم يأتي عصر التثاء نكتش السيرة
القصة

صافعة إلى حد من كتيبي «مخترة» جند بمصاف مع التوأم لما في قلوبهم من مودة وفي عيبيهم من شلولة ومساء وفي أدري لم
نكي قصصية من ثناء التوأمين وعدم متابعيه راقم كتب في واقع اجتماعي مقصع من بيته إنيب

حارة شرقية وحارة غربية لتأج الدين موسى

لا أدري لماذا بقي التلخف الحضاري من بين السطور كما سطرت قصة تأج ريف قبل؟ أكان هذا في زمن معني وانقضى، أم المكان الإنشائي يتداح لغويش على مساحة الوطن حارة شرقية وحارة غربية، فيبروت بيروت، وقيمن بعلان، وثلاثة عراقات، وخمسون رأس الخيمة وما إلى ذلك؟!

حارة غربية ويتر، بيوت طليت بالحوار الأبيض، زوايرب وأرقعة كش وبتال وحمير. كلاب شرسة، وثلاثة حصوا على الثانوية وجامع ويتر شر، والداح عبد الغفور. وبنكات شعبية وشاتون خروفاً وطليخ.

يقابل ذلك حارة شرقية يوصل بينها زوايرب حديق لم يكن مرة آمناً، مقابلة المثل بتمثل.

1- تبدأ السجوة لدى تاج الدين من وصف المكان بشيئة ليبيتي والاجتماعي فتختلف الصروق ورائقه تغلف في العادات والمكانات ومستويات الوعي فالماح عبد الخضر وهو المؤمن المتصور في الحارة الغربية لا هم له إلا كسر رؤوس أهالي الحارة الشرقية بالألأ كل وساطة، ثم إن الحارين والقراريب والأرقعة والحواري والحيوانات السكية والكلاب الشرسة كلها تمحل إلى ماضٍ مستمر في الحاضر وفق رؤية الكاتب وإلا لما كان عائد إبعاء هذه الصورة، وإن شكل معالم الماضي لا يغير كثيراً في الحاضر.

2- ومن سفرة المكان إلى سفرة الحدث ممن عربي جبن فريكة بيض بلدي، صل، وساطة في العاصمة لكسر رؤوس أهالي الحارة الشرقية أو الغربية.

نصعب الناس من توجد بيروت وهم جذر يرقن فصائد منذ مئة وعشر سنوات. ثم ومن مصمم المنسية:

لغوي الركبين تشتمرون "ثم ليكازروا وشهني وجنوب افريقيا بين قوم ما جاوزوا حدود حارتهم وعياً.

ثم مراقبة ما يحدث بولس وبخوف من وراء أبواب مؤارية أو انبطاحاً فوق سلطمة المنازل، ثم التهم الذي يركب الحاج في إمكانية استضافة وزير دفاع.

3- ومن سفرة الحدث إلى الشخصية السفرد، الماح عبد الخضر يهته ووعيه، بساطة أهالي الحارة وبلاندهم وانقيادهم، ثقافة عبد الرحيم الذي ربما حصل على الثانوية، نعطية معالي الوزير، الذي يلقي خطباً صالحاً لكل مكان وزمان، والمصعب الغريب من أين أتىبق الزاوي ليكشف ويصري كل ما حصل!!.

4- وتراقى العجالة السافرة ليقاعات الحدث السافر "بيروت مسحت غطها الأحمر" "عبد الناصر وعثر حبلانها على الاكتاف" التكبير والصخب والبسط في السري" إلى فوق الركاب تشتمرون "لم يتركه بكمال فصيحة التتمير" كزنا نحن في مناسف الطليخ" بهذا يكون الكاتب قد رث عناصر السفرة لتصيب الجميع حتى معالي كل وزير. وإن كان يخطأ فخطئك ضحكات صفراء أو بضاء فمن أنفنا ومن ماضي حاضر كذا إلى أي مستقبل يولد؟.

والملامح أن تاج الدين آكل احتفالاً من زملائه فيما أرى في استخدام المثل الشعبي واللفظة العامية اللذين غالباً ما يولقان الأدب السافر.

كاويوت الفحل... لخصن. م. يوسف

أعتمد الكاتب خصن. م. يوسف أسلوب الحكاية الشعبية في بناء قصته السافرة فقد تضمنت معظم عناصر تلك الحكاية:

1- شخصية تكاد تكون مفارقة أقرب في شكلها إلى البطولة.

2- أحداث أحداث مفاجئة غير متوقعة لتعريك الحدث:

- موت الداية كيزرين والنشل البدقي.

- الركوب مع القتيوت على ظهر قبوطة.

- انهيار المطر ودخول القتيوت.

- طريق طريق حديق وعلوه صكريان.

- ركوب الصكريتين على السلم.

- انتهاء المطر وهد يد الفحل من القتيوت.

- وقوع الحادثة فوق جمر لهور الجلق ووجود المسحر.

3- كثرة الأمثال الشعبية والأقوال العامية.

4- الركوب إلى القضاء والتدر في كل ما حصل.

5- اعتماد أسلوب السرد الحكائي بضمير الثالث، وتطعمها هنا وهناك حوارات.

إلا أن قريبا من الحكاية الشعبية لم يقدحها شيئا بل أضاف عليها عنصر التشويق الأهم بين عناصر الحكاية. ولكن كيف جعل منها كتاب قصة ساخرة مع أنها ملأها؟

1- السخرية بدأت في هيات الشخصيات وفي مستوى إدراكها التي هيئتها هناك رسم لهيئة الفعل رسم واقعي، جسد مقلدا وربما بطلا مشموسا أو ما يشبه ذلك: شاربين محقران، نظرة صغرى متعالية، صدر مفتوح رجلان متباعدين "أستويه الملغوز في مخاطبة النساء، ذلاقة اللسان وعذوبة الحديث" وفي مستوى إدراكها جعل من الفعل شخصية منفردة يوعيا بشهائته الإبدائية وكونه فن حكوة، بينما يدخل هو أول معجزة إلى القرية. كما

جعل من الشهابي نداء لا هم له إلا إثارة القضية والفتنة وجعل قريبا لم لسان زفر، ومن الجنديين أبني عم من أجل فكاه حصل النثر.

2- الموضوع يقوم على السخرية بالزعم من النهاية للمسألة القضية لا يتعمقها إلا لتتولد لتلحق بالطنع المتعذرة، وولع الفعل بالأساء مع أنه حقير لا ينبغي، ووجهه من هزيمة تكشف البين.

3- المعازير الساخرة التي تتوزع بين صفحات النص والتي تنبض بقتكم والسخرية مترافقة مع مفاجآت الحدث:

- تقب العمل، أو البائع خاوي.

يسير نابعا صدره مباحدا ما بين ساليه كأنه يخالط على تزيان الكوة الأرضية

- المعازير والأمثال الشعبية:

دوب لمد الذي ما منه رد.

سأل الشهابي عما إذا كان نط على فويها الذنورية أيام المصيدة لم لسان زفر.

ناش حاله كأنه راجع من تحرير للسطين كما لو أنه لو زيد الهلالي.

المعززة مثل سورين الكتاب.

تفصيل: تابتو لصيغة يضعها في مصنف الطمع الحضارية مثل هذه المعازير والأمثال تواتر روح الحكاية، وتضفي على النص مسحة ساخرة، إذ لا تفتأ تتفرج شفاك بين الحين والحين وأنت تتابع قراءة النص. كما أن المعازير المأخوذة منالسية مترافقة مع فصل الحدث المناسب للعب دورها في جلاء دبرة التهم.

4- السخرية ليست من الشخصية وهذا أو باتحت وهذه وإنما هي سخرية من التنظف الحضاري الثقافي لقرية بشتيت ومن التركيبة الاجتماعية عموماً أعلاها المختار وصوره الفعل وأشاعا لم لسان زفر وبعض المعازير

وبعد: فهل تؤثر النهاية المفاجئة في كون القصة ساخرة؟ لا اعتقد ذلك لأن سر البلية ما يضطد، وتداول المسألة بالمهابة لم يعد محظوراً منذ الرومانسية.

وللتحققة فإن القصة رسم واقعي لمستوى تطور القرية الساحلية في مرحلة ما زالت قرية، ومن هنا تمتلك صفتها الفني والواقعي.

الضيف .. نوادر مصاري

تقوم السخرية في قصة ولاد مصاري على المفارقة، في اختيار النموذج أولاً، وفي الحدث في ضياعه بين حمص وحماء ثانياً. فالنموذج ضيف مثقف لكنه قليل، فتح حقوق الضيافة على رخصه مقبول مضيف مهذب، وعقول. وأمام متع الضيف بكل ما خطر على باله من ضيافة: حمام وبيجاما ونوم لمدة ثلاثة أيام على الأقل ثم جلد مضيفه بقرامة محاضرة من كلمة أروق. أمام ذلك لم يجد المضيف إلا الامتنان لثروات ضيفه. فإذا مسخرفاً إزاء مسرعة هذا الضيف التي تشبه الوقاحة.

ثم أن يجتاز الضيف حمص تداً لينزل في حماء ويشابه في التروضة مع هي البهضة ومدرسة ابن الولاد ومدرسة أبي الفداء. ورافع بيت المضيف قبالة المدرسة. كل هذا حشده الكتاب ليوسم حالة تنضج بالسخرية ولكن من؟؟.

من الضيف لتقبل الذي ليس يقلقه حدود؟؟. أم من المضيف المهذب المصغر؟؟.

أم من عاداتنا وثقالينا التي لا تسأل الضيف عن حاجته إلا بعد ثلاثة أيام. أم من أنانية الكاتب المتعسف الذي لا يتورع عن جلدك بقراءة محاضرة من كلمة أروق؟ لعل الكاتب أراد أن يفسر من كل ذلك معاً. وقد تم له ذلك. مستنداً على لغة أقرب إلى الدارجة، وصيحات سرية وإيجاز في الوصف، واختصار في الحدث. وكلما ولد يكتب قوس لرح.

الصراع ... لعبد الحميد يونس

هذه المرة حدثت قصة بين الحيوانات، حيوانات تشبهنا كثيراً أو تشبهها كثيراً: دجاجتان، نيك، كلب، ثوران.

تشبهنا- تشبهها. لأن الكلب أدار بيننا صراعاً كاترواعات التي تدر بيننا. ورسم لها وصفاً وإلزاماً كالتي نملأ رؤوسنا، ومن هنا تألفت القصة التي تجري أحداثها بين الحيوانات.

الأفنية، الظلم، القهر، الضيق، القوي، نقص العهد، التخلف الحضاري، ضمور ما هو إنساني. هي الثيمات التي بنى منها الكاتب قصته ساغراً بالمصنف والقصي وبدا بما نحن عليه داعياً مجتمعاً تخلصت فيه ذات الفرد فما عاد يرى إلا مصلحته.

1- تطالعك السفيرة في الصراع أول ما تطالعك في الحدث دجاجتان، ثوران اتفاقاً على الاحتراق المبادل. على الفرد على العرش يونان، ولأسيما أن الأرض الحبيبة تحت ملأى بديتان كثورة. القصر الجنوبي تطاول عتيبه. على مقربة من شجرة قنوت أكرام من الفصح والشعر. يا للسعادة لكذب إلى الجموع تلك الأيام السوداء حين كانت تنكسر أظفارها ولا تكاد تلمح على دودة واحدة أو حبة قصب شائعة بين التراب.

إن الخير صميم. ولا داعي للصراع، وقبض المشترك ممكن إلا أن كسرة خبز (مكسب متاح) كسرت أحلام الجيرة والوثام وأبتدأ الصراع كأصطفاً ما يمكن أن يكون.

أهذا مقول؟! مقول لأنه حدث ويحدث، وسوف يحدث سطورة.؟! موزلة؟! هي كذلك وسوف تبقى أمداً كذلك.

ثم يأتي الأخرى ليجسم صراع الضعفاء لصالحه كلاً دون أن يلبه بالحق أو أصحاب الحق، يأتي النيك ليقدر بمناقرة كسرة الخبز، في زهرة انتصار حقيقي يشهده الجميع، الجميع حين استنقذ "وما من ظالم إلا يوبل بطالم".

فالتيك الذي في أوج الانتصار وقد رفع رأسه عالياً جداً أكثر مما يترقبه أحد ويكل الاتجاهات راح يوزع نظراته. النيك تسم، جمد عندما ظهر الكلب ليأكل كسرة الخبز لقمة ثم يبول ويهرز ذيله ويمشي مبتعداً دون أن يلتفت.

ومن الحدث كله يبقى سؤال. سؤال ساخر مضن مضن مقلق: ترى إلى متى ستبقى هذه الكلاب تفتهم كل شيء.؟!.

2- وبعد الحدث تطالعك السفيرة في القلعة. في الرسم بالكلمات والحجرات. قدرة على الكاريكاتير تسخفاً ملاحظة متأنية وهن فائصة منقطة لتلتقط ما لا يخطر في بال على أنه يغير القصة ويمكن أن يكون فناً. ثم يوظف في جلاء الفكرة وتقرير الهدف، رسم الأشكال والحركات والمكان والزمان وأسابيت التفكير؛ ولكن بالكلمات، حتى تبدو كل فترة لوعة تشاهدها بأم عينيك ويجلاء كلها في منظر طبيعي استثنائي، والرسم الكاريكاتيري هذا سفيرة واقعة على عينيها تلامسك تلامس وعيك واليك ولا يمكن إلا أن تدل بها، وتبشرك قصة الصراع بهذا منذ سطورها الأولى:

دجاجتان: تمت شجرة التوت الموزج أفضت أربع حيون ناعسة لم تلمسها هيوناً بل أربع حيون متحدياً. وهذا رسم الجناحان متجاورين، يستريحون بتكامل ولا ميالة، كل منهما يغير شتته رأساً دائرياً ومناقراً قصيراً مغزولاً نحو الأسفل.

لاحظ معي الصفات والظروف بعددان بدقة معام الموقف.

صفات: رأساً دائرياً، مناقراً قصيراً مغزولاً.

الظروف: يضيء شتته، نحو الأسفل.

منظر طبيعي لدجاجتين أثناء المقابلة.

الصدر منقح، الأرجل ثائية كالآذان، المنقار يواجه المنقار. العين مفرزة في العين... وتضافت الأرجل والأجنحة والراس والصدر والذيل، وتطاور الريش في كل اتجاه.

منظر لدجاجتين في حانة عراك.

"خطوات ثائية، قلة صياء، بكل صلف وجبروت يمشي، ويخطو بيلقاع على صوت قدميه المشدودتين. ريش يلمع وصدر منقوش. ألوان زاهية متنافسة"

هذا يشترك الشكل والتين والقصوت في رسم الصورة، في حانة زهر كسرت جمد، رأسه زوجه بين رجليه لا يتحرك، بدأ ريشه المنقوش بأخذ شكله الطبيعي، مالت الزخمة المنتصبة في ذيله قليلاً نحو الأسفل صورة في حانة لتكسار.

تظهر بولوه الأبر، ووجهه المنقوش، أذنان منتصبين، فم واسع، لسان كبير يندلق فوق أنياب مدببة، ذيل طويل يشرنبل ويتعثر فوق ظهر أملس منقش، خطوط بمنقوش الهدوء والارتواء تعود الصفات لتتعدد معام الرسم.

أخيراً يربح ريشه اليسرى يعني لنقص الخلق من جذعه قليلاً نحو الأسفل ويحول ثم يهرز ذيله إلى اليمين واليسار واليمين واليمين. ويمشي بكل بساطة مبتعداً دون أن يلتفت دقة في الرسم يعين مدققة لشداء؟

الرسم بالكلمات ليس رسماً لمفظر طبيعي: شجاجتان في قبولة، شجاجتان في صراع، نيك في زهر، نيك في انتصار، كلب وكبرة خبز، كلب يبول، ولما رسوم لحالات من طبع حيواني في شكلها، إنساني في منزلها ومطافها.

إنها رسم للوافق، رسم مذهب للصراع، رسم للزهر، رسم للقوة رسم للنعمة بعد التشيع، رسم لكنا القوية بكل بشاعة لأنها وعطريتها، أين السخرية في كل هذا؟!، السخرية سخرية موقف سخرية من أسلوب الوعي، من أسلوب فهم الحياة، من القصص، من التخلف من عين لا ترى أبعد من الألف.

في النص كاملاً لا توجد عبارة واحدة ذات دلالة ساهرة سخرية مباشرة أي أنها تشي بالسخرية، وهنا يختلف عبد الحميد بونس مع زملائه. حسن م يوسف الذي يتكرر على فماتية البحث وكتابته، ونجم الدين السمان الذي يعتمد على التولم التشبيه ويمثلول التنازع، ومع وليد معماري في الاعتماد علىالعبارة الساهرة بمثلولها المباشر عاكساً، وثاج الدين موسى وأحمد عمر في اعتمادهما سخرية اللغة والحدث والموقف معاً. في أنه يورسم ويحدثه موقفاً ساخراً، وحده المواقف.

أنيس إبراهيم - طوطوس

